







3 1223 01051 6970

DATE DUE



Digitized by the Internet Archive  
in 2024











Ludwig van Beethoven

Stich von B. Höfel nach Louis Letronne, 1814

# Meister der Tonkunst im neunzehnten Jahrhundert

Biographische Skizzen von  
**Leopold Schmidt**

Mit sechzehn Bildnissen in Tonätzung

Zweite Auflage  
(Drittes und viertes Tausend)



Verlegt bei Julius Bard  
Berlin 1912

GERMAN

780.2

ZSch 54m

Entwurf des Originaleinbandes  
von

Josef Tom

Druck von Oscar Brandstetter  
in Leipzig

G9-10

3 1223 01051 6970

811 FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

## Vorwort zur ersten Auflage

**U**M die Jahrhundertwende gab die „Photographische Gesellschaft“ zu Berlin unter dem Titel „Das 19. Jahrhundert in Bildnissen“ ein Sammelwerk heraus, das die Männer von Ruf aus dem weitverzweigten Gebiet des geistigen Lebens aller Kulturnationen in Bild und Wort vereinigte. Die Bearbeitung der musikgeschichtlichen Daten wurde dabei dem Verfasser übertragen. Sie umfaßten nur einen geringen Bruchteil des universell angelegten Riesenwerkes. So entstanden die meisten der hier gebotenen biographischen Skizzen. Es bestand aber, mit guttigem Einverständnis des ursprünglichen Verlages, schon damals die Absicht, sie in einer selbständigen Publikation zu veröffentlichen. Ist auch jede von ihnen für sich abgeschlossen, so bilden sie doch insofern ein Ganzes, als sie das Wesentliche des behandelten Zeitabschnittes hervorzuheben und seinen Charakter von einer einheitlichen Auffassung aus zu beleuchten versuchen. Daß dabei

die Generation der lebenden Tonsetzer, deren Entwicklung zum Teil erst in das 20. Jahrhundert fällt, ausscheiden mußte, ergibt sich wohl aus dem Plan der Arbeit. Und nicht den Fachkreisen etwa will das Büchlein Resultate eigener Forschungen bieten; es wendet sich an den Laien, um ihm ein Führer und bequemes Orientierungsmittel zu sein. Es möchte in knappem Rahmen die innere Entwicklung spiegeln, wie eine Galerie von Porträts uns das äußere Bild einer Epoche lebendig machen kann.

Berlin, Oktober 1908

**Dr. Leopold Schmidt**



## Zur Einführung

**D**IE Entwicklung der Kunst vollzieht sich nicht nach Jahrhunderten. Gewöhnlich sind die willkürlichen Zeiteinteilungen unseres Kalenders sehr wenig geeignet, geschichtlichen Perioden zum Abschluß zu dienen. Man kann deshalb auch nicht von einer Musik „des“ 19. Jahrhunderts sprechen. Die großen Umwandlungen, welche die im weiteren Sinne moderne Tonkunst erfahren hat, lassen sich etwa folgendermaßen abgrenzen: auf die Epoche Bachs und Händels und ihrer hauptsächlich dem Vokalen zugewandten Zeitgenossen, von der wir auszugehen haben, folgte um die Mitte des 18. Jahrhunderts das schnelle Emporblühen der Instrumentalmusik. Zugleich gewann die weltliche Tonkunst über die kirchliche das Übergewicht, und den Männern, die wir als unsere Klassiker verehren, den Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, war der Boden bereitet. Die Zeit, die von ihnen erfüllt war, oder doch stilistisch in ihrer Abhängig-

keit blieb, kann in runden Zahlen etwa von 1770 bis 1830 gerechnet werden. Inzwischen freilich war bereits eine andere Bewegung zutage getreten, eine Bewegung, deren erste Impulse bis in das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zurückgehen, und die allmählich erst in Deutschland, dann auch in Frankreich und Italien immer weitere Kreise zu ziehen begann. Die Romantiker gaben der Musik einen neuen Inhalt und bald auch neue Formen. Mit der romantischen Richtung hängt dann wiederum aufs innigste die letzte Entwicklungsphase unserer Musik zusammen, die wir schon von den fünfziger Jahren an datieren können. Berlioz, Wagner und Liszt haben sie inaugurirt; ob sie schon abgeschlossen, wie manche meinen, oder ob wir noch mitten in ihr stehen, wer vermöchte das zu entscheiden? Gar töricht aber wäre es, aus dem Umstand, daß unsere Zeit noch keine den verstorbenen Meistern ebenbürtigen Nachfolger kennt, an einen Stillstand oder gänzlichen Abschluß der Entwicklung zu glauben. Als Beethoven starb, Schubert, Weber, Spohr und Mendelssohn noch zu den Mitstrebenden, von der Tageskritik mißtrauisch Kontrollirten gehörten, mögen ähnliche Befürchtungen Platz gegriffen haben, wie man sie heutzutage von Leuten hört, denen alles in ihrer Nähe Entstandene verdächtig ist, und die sofort bereit sind, in einer noch werdenden Kunst ein *finis musicae* zu erblicken.

An einem Zeitpunkt wie dem gegenwärtigen ist es also nicht angängig, über die Zukunft zu mutmaßen; wohl aber schaut man gern einmal zurück. Man muß sich nur bewußt bleiben, daß die musikalische Entwicklung im 19. Jahrhundert keine einheitliche, kein abgeschlossenes Ganzes ist, daß vielmehr eine alte Anschauungs- und Empfindungswelt noch in sie hineinragt und eine neue ihr siegreich entgegentritt. Das 19. Jahrhundert war ein Jahrhundert des Kampfes und bietet gerade darum für die Musikgeschichte ein besonderes Interesse dar. Der Kampf hat ausgetobt. Die Schreier und Tumultanten sind verschwunden, oder werden nicht mehr ernst genommen; ein Berg von polemisierender und analysierender Literatur ist zu Makulatur geworden. Was aus den letzten Dezennien geblieben, ist die Lebensarbeit dreier schöpferischer Naturen: Wagner, Brahms und Verdi. Wenn wir diesen Namen nicht auch einen Tonsetzer Frankreichs hinzufügen können, so liegt das an der eigentümlichen Stellung, die dieses Land in musikalischer Beziehung einnimmt. Die Musik Frankreichs stand zu sehr unter dem Einfluß früher der italienischen, später der deutschen Traditionen, als daß sich eine nationale Kunst zu wirklicher Blüte entfalten konnte. Was als spezifisch französisch gelten darf, sind mehr Eigentümlichkeiten des Stils, der Faktur, der Inszenierung. Nur in dem niedrigeren Genre des Tanzes und des Couplets und des aus beiden

gefügt Vaudevilles sind ausgesprochen nationale Elemente nachweisbar, und daher mag es kommen, daß Frankreich eine eigentlich führende Rolle in der Musik nicht zu übernehmen vermocht hat. Daß diese vielmehr fast ausschließlich Deutschland zugefallen, ist gerade das Kennzeichen des in Rede stehenden Zeitabschnittes.

Die Ansätze zur Entwicklung einer nationalen Tonkunst waren durch den Einfluß der Italiener im 17. und mehr noch im 18. Jahrhundert in allen Ländern erstickt, die nationalen Unterschiede durch seine Alleinherrschaft mehr und mehr vermischt worden. In Deutschland ging selbst das Wirken eines Bach und Händel zunächst fast spurlos vorüber. Bach war um die Wende des Jahrhunderts so gut wie vergessen; von Händel waren nur wenige Werke, und auch die nicht in der Originalgestalt bekannt. Von einer deutschen Kunstmusik konnte erst seit Mozarts letzten Schöpfungen und seit den Oratorien Haydns die Rede sein. Das Jahr 1791, das Entstehungsjahr der „Zauberflöte“, wurde der Ausgangspunkt einer Entwicklungsreihe, die schließlich in Richard Wagner ihren Gipfel erreicht hat. Beethoven schloß sich wohl, zum Teil wenigstens, dieser Bewegung an; aber nicht er ist es gewesen, der mit Bewußtsein und Entschiedenheit in eine neue Strömung lenkte. Das war vielmehr die Tat der romantischen Schule.

Die Romantiker in der Musik, deren Kunstprinzipien

sich im übrigen in keiner Weise mit denen ihrer literarischen Namensbrüder deckten, hatten mit diesen gemeinsam, daß auch sie das Nationale auf ihre Fahnen schrieben. Indem sie in die Vergangenheit zurückschauten, wurden sie sich des Begriffes der Nationalität und seines Wertes für die Kunst bewußt. [Der Begründer der musikalischen Romantik aber war Carl Maria von Weber.]

Diesem Manne und seiner erweiterten und vertieften Auffassung von der Bestimmung der Kunst, ihrer Verbindung mit dem Leben und der Verbindung der Künste untereinander verdankte Wagner die wertvollsten Anregungen zu seinem Lebenswerke, das mit den Aufführungen des „Nibelungenringes“ (1876) und des „Parsifal“ (1882) gekrönt wurde. Die universale Bedeutung Wagners an sich und für die Gesamtkunst der letzten Jahrzehnte lebt ebenso wie das Gigantische seiner menschlichen Persönlichkeit, deren Einfluß sich bis in die Philosophie und Politik erstreckte, zu sehr in dem Bewußtsein der Zeitgenossen, als daß es einer besonderen Darlegung in dieser kurzen Rückschau bedürfte. Eine ganze Literatur hat sich darüber verbreitet, und noch beredter sprechen zu uns fast tagtäglich die Werke des Meisters selbst. Die Zierde und der Ruhm des neu erstandenen Reiches, hat er seiner Epoche wie kein anderer unvergänglichen Glanz verliehen. Nur einer Legende muß man entgegentreten, die immer und immer wieder in der Wagner-

Literatur verbreitet ist: der Behauptung, daß Wagner unmittelbar an den späten Beethoven anknüpfe oder überhaupt wesentlich von ihm beeinflusst sei. Sowohl die Vorliebe Wagners, sich selbst zu Beethoven in Beziehung zu setzen, wie die Neigung, den größten Lebenden mit dem größten Toten zu verbinden, haben wohl seinerzeit das Entstehen dieser Ansicht verursacht. Natürlich steht auch Wagner, wie jeder Nachgeborene, auf den Schultern Beethovens; künstlerisch stammt er jedoch vielmehr von Gluck und Spontini (die zur Hälfte der französischen Musikgeschichte angehören) einerseits, von Weber andererseits ab. Zum Glück überwog in ihm die Richtung Webers, und so wurde er vom „Fliegenden Holländer“ bis zum „Rheingold“, ja bis zu den mystischen Szenen des „Parsifal“ der letzte und größte Romantiker. Als Bindeglied zwischen ihm und Weber ist dabei Heinrich Marschner nicht zu übersehen, der mehr als der träumerische, an der Schönheit der Form und des Klanges sich berauschte Spohr in seinem „Vampyr“, „Templer“ und „Heiling“ die Prägnanz des dramatischen Ausdrucks und die Beweglichkeit der Massen auf der Bühne fördern half. So gewiß Beethoven erst der Musik die Zunge gelöst, sie für den höchsten seelischen Ausdruck, für das Pathos wie für den Humor befähigt hat, so gewiß ist seine Thematik von der Wagnerschen grundverschieden, so gewiß hat ihm sowohl die Zersprengung der Form



wie das völlige Aufgehen in das Drama ferngelegen. Seine glühendsten Verehrer selbst werden im „Fidelio“ zwar eines der ergreifendsten Kunstwerke aller Zeiten, nicht aber das Ideal oder auch nur den Vorläufer des modernen Musikdramas erblicken können.

Alle Fortbildung bedarf des Gegensatzes, an dem sie sich reibt. So erstarkte auch die deutsche dramatische Musik an ihrem Todfeinde: der italienischen Oper. Je freier sich der Kern einer ernsten und lebensvollen Dramatik selbständig entwickelte, desto mehr blieben die Formen der alten opera seria und buffa als leere Schale zurück. Rossini bediente sich ihrer mit zynischer Offenheit als Vorwand seines Musizierens. Aber er war ein Musiker von Geist und Empfindung, und wie sehr er trotz aller Konzessionen an das Gesangsvirtuosentum und die Freuden des sinnlichen Tonreizes auch charakteristisch sein konnte, beweisen seine genialen Meisterwerke „Der Barbier“ (1816) und „Tell“ (1829). Da seine vielen Nachahmer ihn in rein musikalischer Bedeutung nicht ersetzen konnten, würde wohl die italienische Oper in dieser Auszweigung versandet sein, wären nicht drei Männer erstanden, die ihr, jeder auf seine Weise, frisches Leben zugeführt haben. Bellini, der in seiner Stellung zum Text Tendenzen von überraschender Ähnlichkeit mit denen Wagners verfolgte, strebte nach größerer dramatischer Wahrheit; seine Melodik ist edler, freilich auch weich-

licher als die Rossinis. Donizetti bereicherte vor allem den musikalischen Apparat der Oper und erstrebte im einzelnen konzentriertere Wirkungen. An beide knüpfte der letzte dieses Trios, Giuseppe Verdi an. Da er aber als Erfinder wie als Bildner der weitaus Überlegenere war, so führte er die Entwicklung der national-italienischen Musik noch einmal auf neue Bahnen. Neben dem Drama Wagners steht die Bühnenkunst Verdis als das Lebenskräftigste da, das aus dem 19. Jahrhundert für die Bühne hervorgegangen. Daß die erfolgreichsten seiner jüngeren Landsleute, die Mascagni, Leoncavallo, Puccini und andere dem Meister auf dem eingeschlagenen Wege nicht zu folgen vermögen, beweist noch nicht, daß wir auf ihm nicht zu einer neuen Weiterbildung der Oper gelangen werden. Voraussichtlich wird Verdi eher in Deutschland und Frankreich als in seinem Vaterlande Nachfolger finden.

In Frankreich zeigt sich zu Beginn des Jahrhunderts die dramatische Produktion stark durch unsere Klassiker gefördert. Cherubini, der fast selbst zu ihnen gehört, war der geistige Schüler Beethovens, auf dessen „Fidelio“ er seinerseits von Einfluß war. Während Isouard (1775—1818) noch vorwiegend an französische Vorbilder anknüpfte, steht Boieldieu völlig unter dem Banne Mozarts. Durch Anmut, Geist und Formvollendung ist Boieldieu der eigentliche Klassiker der fran-



zösischen Oper. Die Premiere seiner „Dame blanche“ (1825) bedeutet ein Ereignis in der Musikgeschichte. Nicht in gleichem Maße nachhaltig wirkten die zierlichen Gebilde Adams, des Komponisten des „Postillons“. Dagegen hat Auber in seiner langjährigen Tätigkeit als Opernkomponist bestimmend in die musikalischen Geschicke Frankreichs eingegriffen. Er wurde der Schöpfer der Konversationsoper, mit der er die komische Oper, wie in Deutschland Lortzing und Flotow, um einige wertvolle Typen bereicherte, mit der er aber zugleich auch der „Operette“ die Bahn ebnete. Hier sei nebenbei bemerkt, daß es eine Geschichte der Operette nicht gibt, weil die Operette an sich kein künstlerisches Genre darstellt. Sie ist, was ihr Name besagt: ein Ausläufer der komischen Oper. Je nachdem sie sich dieser oder mehr dem Vaudeville und dem Ausstattungstück nähert, wird ihr Wert und Charakter zu bestimmen sein. Offenbach und Lecocq, in Deutschland Suppé, Millöcker und Johann Strauß, in England Sullivan haben es wohl verstanden, ihren Werken eine ganz persönliche Note zu verleihen. Während nun Auber nach dieser Richtung den ersten Anstoß gab, wurde er durch ein anderes Werk, durch die „Stumme von Portici“ (1828), der Vater der sogenannten „Großen Oper“. Der vielgewandte Studien-genosse Webers, Giacomo Meyerbeer, zog nur die Konsequenzen aus den Anregungen seines französischen Vor-

bildes, als er die Welt mit seinen Schöpfungen in Erstaunen setzte. Wir haben es erlebt, wie schnell die große Oper, als deren begabtester Vertreter noch Halévy zu nennen ist, infolge des Vordringens der Wagnerschen Kunstprinzipien abgewirtschaftet hat. Nur da, wo das musikalische Genie Meyerbeers sich rein ausspricht, wie in einzelnen Partien der „Hugenotten“ und des „Propheten“ erweist sich eine Mischgattung noch lebensfähig, die im übrigen das Verdienst hatte, dem wirklichen Musikdrama durch den Ausbau des äußeren Apparates vorzuarbeiten. Die späteren Pariser Komponisten, Massenet, Saint-Saëns und andere, sind zu abhängig von verschiedenen Strömungen, als daß ihre Wertschätzung in der Musikgeschichte über die einer lokalen Bedeutung hinausgehen dürfte. Dagegen hat Gounod durch seine verbreiteten Opern, und unter den Neueren Bizet durch seine „Carmen“ (1875) auch über die Grenzen Frankreichs hinaus vorbildlich gewirkt. Aus Gounods Melodik, namentlich aber aus Bizets Harmonik und Orchesterbehandlung führen sogar Fäden in die Zukunft hinüber.

Wie der Kampf zwischen Musikdrama und Oper, zwischen den Bestrebungen nach einer freieren künstlerischen Betätigung und dem konservativen Festhalten an überkommenen Formen und Traditionen für das verfllossene Jahrhundert charakteristisch war, so ist es nicht weniger die Spaltung zwischen der Oper überhaupt und dem, was wir

hier kurz als Konzertmusik zusammenfassen wollen. Früher war es selbstverständlich, daß ein bedeutender Tonsetzer für die Bühne schuf; Haydn schrieb seine Opern so gut wie Mozart, wenn sie auch für uns verschollen sind. Beethoven war der erste, der spät und zögernd und nur einmal sich einem dramatischen Stoffe zuwandte. Dann kamen drei Meister, Schubert, Mendelssohn und Schumann, die für die Oper überhaupt nicht mehr in Betracht kommen. Die Opern Schuberts haben niemals festen Fuß gefaßt und sind für das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit vollständig belanglos. Schumanns einzige Oper „Genoveva“ hat sich gleichfalls als nicht lebensfähig erwiesen; Mendelssohn endlich ist nicht über die Komposition eines Opernbruchstückes hinausgekommen. Von um so größerer Bedeutung sind alle drei für die Weiterentwicklung gewesen, indem sie das Erbe Beethovens in der Lied-, Kammer-, Orchester- und Oratorienmusikantraten. Schubert wirkte im besonderen für die Emanzipation des Liedes. Das schlichte, volkstümliche Gebilde verpflanzte er aus dem bescheidenen Dasein, das es bis dahin in der Familie und im geselligen Kreise geführt hatte, in die Öffentlichkeit des Konzertsaales. Das Lied wurde für Schubert der Ausdruck seiner tiefsten Empfindung, und Hand in Hand damit ging die immer kompliziertere formale Ausgestaltung. Nicht mehr gelegentlich oder nur nebenbei beschäftigten sich die Komponisten mit dem Liede; es

nahm fortan in ihrem Schaffen einen wesentlichen und geachteten Raum ein. Diese Stelle des Liedes übte auch auf das öffentliche Musikleben einen entscheidenden Einfluß. Während die gefeierten Größen der Bühne, namentlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, immer seltener werden, wächst die Zahl der bedeutenden öffentlichen Liedersänger beträchtlich. Daß ein ganzer Abend dem Liede gewidmet wird, ist uns eine alltägliche Erscheinung geworden, und ein Mann wie Stockhausen konnte ausschließlich als Liedersänger den Ruf seines Namens begründen. In Robert Franz und Hugo Wolf endlich verkörperte sich der Triumph des Liedes; diese Komponisten widmeten sich fast ganz der musikalischen Lyrik und werden doch zu den Großen im Reiche der Tonkunst gerechnet.

Die Klavier- und Kammermusik und das weltliche Oratorium erlebten im zweiten Drittel des Jahrhunderts eine reiche Blütezeit. Aber trotz der herrlichen Schöpfungen Schuberts, Mendelssohns und Schumanns, denen als vierter der geniale Chopin anzureihen ist, bleibt nach Beethovens Tode in mancher Beziehung die Entwicklung abgebrochen. Sie blieb es, bis in Johannes Brahms ein schöpferisches Genie entstand, das den Faden wieder anknüpfte. Die unmittelbaren Nachfolger des Altmeisters waren zu sehr Romantiker, um nicht zunächst in Beethoven den Neuerer zu verehren. Schu-

mann ganz besonders förderte in der Tonkunst den Individualismus. In Brahms verband sich mit dem Empfinden des Modernen zugleich die bildnerische Kraft, die es ohne Gefahr, in Nachahmung zu verfallen, wagen konnte, auf die Kunst des großen Sinfonikers zurückzugehen. Daß er die Verbindung mit Beethoven wieder hergestellt hat, das ist es, was neben der gewaltigen Tiefe und Ursprünglichkeit dem Schöpfer des „Schicksalsliedes“ seine überragende Bedeutung verleiht. Auch bei ihm sehen wir das Wachsen am Widerstand. Es bedurfte gewiß der Propaganda seiner künstlerischen Gegner, um ihn ganz in dem Ernst und der Verinnerlichung seiner Kunst zu bestärken. Diese Propaganda ging von Weimar aus, wo Liszt, der geniale Pianist und hochherzige Mensch, eine eigene Schule begründet hatte. In Liszts Musik waren die verschiedensten Einflüsse von Chopin, Berlioz und Wagner, sein Hang zur katholischen Kirchenmusik und sein ungarisches Temperament eine bunt schillernde Mischung eingegangen, die auf alle für das Neue und für den realen Tonreiz Empfängliche von faszinierendem Zauber sein mußte. Nimmt man hinzu, daß Liszts Werke von tiefer Poesie durchtränkt sind, und daß aus ihnen wie aus der ganzen Persönlichkeit ein heiliger künstlerischer Ernst spricht, so ist es nicht verwunderlich, daß ihre Anhängerschaft eine so zahlreiche, ihre Einwirkung eine so weittragende geworden ist.

Man kann sagen, daß zurzeit die Weimarer Prinzipien einen großen Teil der produzierenden Musiker beherrschen; unter den Vertretern dieser Richtung ragt als extremster und zugleich genialster Richard Strauß hervor.

Das Bestreben Liszts, die Kirchenmusik zu reformieren, blieb ohne den gehofften Erfolg, während er mit seinen „Sinfonischen Dichtungen“ auf dem Gebiete der Orchestermusik geradezu Schule machte. Das 19. Jahrhundert weist überhaupt in der Kirchenmusik einen beträchtlichen Rückgang auf. Zwischen Beethovens großer Messe (1822) und dem „Deutschen Requiem“ von Brahms (1866) liegt kaum ein Werk von höherer Bedeutung, wenn auch das Wirken Mendelssohns sowie die eigenartig-liebenswürdige Erscheinung eines Friedrich Kiel nicht übersehen werden dürfen.

Selbst diese kurze Skizze würde unvollständig erscheinen, wenn ich nicht der Stellung gedächte, die im 19. Jahrhundert der Tanzmusik eingeräumt ist. Wie die Weisen des Volkes wurde sie mehr und mehr in die Kunstmusik aufgenommen. Schubert hat mit seinen deutschen Tänzen und Walzern, Weber mit seiner „Auf-forderung“, Chopin mit seinen Polonaisen und Mazurken, Brahms mit seinen ungarischen Tänzen die vornehmsten Muster hingestellt. Von Wien aber, der Wiege des modernen Walzers, ging die Entwicklung der Tanzmusik aus, die für die letzte Vergangenheit die eigentlich cha-



rakteristische ist. Lanner und Strauß Vater sind ihre Begründer, Johann Strauß der Jüngere, der Komponist des Donauwalzers und der „Fledermaus“ ist ihr glänzendster Vertreter.

Dem knappen Rahmen unserer Rückschau entsprechend, konnten nur wenige Gesichtspunkte hervorgehoben werden. Die Tonsetzer des Auslandes, deren Bedeutung vorwiegend in der Verwertung des nationalen Kolorits beruht, die aber nicht Träger einer Bewegung waren, die Glinka, Tschaikowsky, Gade, Dvorak und andere mußten hierbei übergangen werden. Wir dürfen aber bei der Charakterisierung eines Zeitalters, das einen Jahn, einen Chrysander, einen Spitta sein eigen nennt, nicht unerwähnt lassen, in wie segensreicher Weise sich der jüngste Zweig der Kunstwissenschaft, die Musikforschung, entwickelt hat. Als wissenschaftliche Disziplin existiert sie erst wenige Jahrzehnte, und wie vieles Tüchtige ist bereits geleistet im Vergleich zur Musikästhetik und Theorie, die trotz einzelner glänzender Versuche noch immer im argen liegen! Das aber soll der Gewinn sein, den wir aus allen Betrachtungen der Kunstgeschichte ziehen: das Wunderbare in ihr erkennen lernen und ein Verständnis davontragen, das uns dazu befähigt, unbesorgt um scheinbaren Stillstand auch einer zukünftigen Entwicklung zu vertrauen.

# Ludwig van Beethoven

Geboren am 16. (?) Dezember 1770 zu Bonn

Gestorben am 26. März 1827 zu Wien

**D**IE Familie van Beethoven ist belgischer Abstammung. Die Vorfahren unseres größten Tondichters lebten in Antwerpen; erst der Großvater, Ludwig van Beethoven, kam 1732 nach Bonn, der Residenz des Kurfürsten von Köln, wo er das Amt eines Hofmusikers und später das eines kurfürstlichen Kapellmeisters bekleidete. Dem Musikerberufe gehörte auch der Vater Johann van Beethoven an. Er war als Sänger bei der Hofmusik angestellt, auch als Violinspieler tätig und scheint in seiner guten Zeit ein gesuchter Lehrer gewesen zu sein. Seiner Ehe mit Magdalena, geborenen Kewerich, der Witwe eines Kammerdieners aus Ehrenbreitstein, entsprossen fünf Kinder, deren zweitältestes, unser Ludwig, am 17. Dezember 1770 getauft wurde. Von den übrigen Kindern blieben nur zwei jüngere Brüder, Karl Kaspar und Nikolaus Johann, am Leben.

Die Verhältnisse, unter denen Beethoven in Bonn



aufwuchs, waren der Entwicklung seiner musikalischen Begabung außerordentlich günstig. Die Traditionen seiner Familie und die ganze Atmosphäre, die ihn im Elternhause umgab, wiesen ihn auf die Musik, und die öffentlichen Kunstinstitutionen waren wohl geeignet, ihm fördernde Anregung zu bieten. In Kirche, Theater und Konzertsaal fand die Tonkunst unter den Kurfürsten liebevolle und ernsthafte Pflege, die auch produktiven Talenten einheimischer Musiker reichliche Gelegenheit zu mannigfacher Betätigung gab. Das 1778 gegründete und von Großmann geleitete Nationaltheater verfügte über ansehnliche Kräfte; hier kamen die besten Opern der Zeit von den älteren Italienern und Franzosen bis zu Gluck und Mozart zur Aufführung. Namentlich als Maximilian Franz, der jüngste Sohn Maria Theresias, zur Regierung gekommen war, nahm neben dem wissenschaftlichen auch das künstlerische Leben Bonns einen höheren Aufschwung, und für die Oper, an der Männer wie Joseph Reicha, Andreas und Bernhard Romberg wirkten, brach eine glanzvolle Epoche an. So lernte Beethoven das Beste auf allen Gebieten kennen und hatte das Glück, inmitten eines Kreises regsamer Kunstgenossen, groß zu werden. Die Begabung des Knaben zeigte sich frühzeitig, erhielt aber zunächst wenig systematische Ausbildung. Den ersten Unterricht im Klavier- und Violinspiel erteilte ihm der Vater selbst, und zwar mit einer

Härte, die das Kind sogar mitten in der Nacht an das Instrument zwang. Dann traten abwechselnd verschiedene Lehrer an seine Stelle, von denen jedoch nur Christian Gottlob Neefe, der 1779 nach Bonn kam, einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt haben dürfte. Durch ihn wurde Beethoven mit Bachs wohltemperiertem Klavier bekannt, und noch in späteren Jahren gedachte der Meister dankbar dieses Mannes, dessen Hang, den musikalischen Ausdruck zu vertiefen und poetisch zu beseelen, seiner eigenen Natur verwandt war. Neefe ist es auch, der zuerst in Cramers „Magazin“ auf das junge Talent hingewiesen und 1782 die Herausgabe der ersten noch kindlichen Kompositionen mit einer Dedikation an den Kurfürsten veranlaßt hat. Neben dem Violinspiel, dem er unter der Leitung von Franz Ries weiterhin oblag, setzte Beethoven auch das Studium auf der Orgel fort und erwarb sich eine so allseitige musikalische Bildung, daß er, erst dreizehnjährig, schon als zweiter Hoforganist angestellt wurde, auch vertretungsweise im Theater das Amt eines Cembalisten versehen konnte. Sein sicheres Gehör und das lebhafte Vorstellungsvermögen wurden nicht weniger als seine technische Befähigung gerühmt, daneben auch die „gute“ und „stille“ Aufführung. Im übrigen beschränkte sich die Ausbildung des Knaben auf das Notwendigste. Außer den elementarsten Schulkenntnissen konnte sich

Beethoven nur einige Fertigkeit im Lateinischen und Französischen aneignen, und es ist rührend, zu sehen, wie er später als Mann unablässig bemüht ist, die Lücken seines Wissens auszufüllen. Es fehlte eben seiner Jugend die gewissenhafte Führung einer fürsorglichen Hand. Die Mutter war kränklich und schwach, und der Vater, eine oberflächliche Natur, war außerordentlich leichtsinnig und der ihm zugefallenen Aufgabe sich keineswegs bewußt. Bei der Erziehung des Sohnes scheint er nur den äußeren Erfolg im Auge gehabt zu haben, um möglichst früh Vorteil daraus zu ziehen. Damit hängt wohl auch das frühzeitige Auftreten Ludwigs als Klavierspieler in Köln und in Holland zusammen. Außerdem ergab sich Johann van Beethoven mehr und mehr dem Trunke — einem von der Großmutter ererbten Laster — und ruinierte dadurch auch die äußeren Verhältnisse der Familie. Das häusliche Leben des jungen Meisters bietet somit einen recht trüben Anblick dar, und man begreift, wie das Kind scheu und verschlossen heranwuchs und zu jenem mißtrauischen und schwer umgänglichen Menschen wurde, dessen rauhe Außenseite später so oft abstoßend wirkte. Je weniger er nun bei den Seinen ein trauliches Heim fand, desto wertvoller mußte für ihn der Verkehr in einer wohlhabenden und gebildeten Familie sein. Es war das Haus der verwitweten Frau von Breuning, das sich ihm gastlich öffnete, wo er freundliche,

ja liebevolle Aufnahme fand. Mit den Söhnen Stephan und Lorenz, sowie mit der Tochter Eleonore und ihrem spätern Gatten Dr. Wegeler blieb Beethoven zeitlebens in herzlicher Freundschaft verbunden. In diesem Kreise bewunderte man den Künstler und verstand den seltenen Menschen; hier wurde ihm Anregung für seinen Geist und ungezwungene Geselligkeit, hier auch knüpfte sein Herz die ersten zärtlichen Bande.

Im Jahre 1787 verließ Beethoven seine Vaterstadt, um sich in Wien unter den Augen Mozarts weiter zu bilden. Wir wissen, welchen Eindruck das Spiel des jungen Künstlers auf den reifen Meister gemacht hat. „Auf den gebt acht“, soll Mozart den Umstehenden zugerufen haben, „der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“ Über die Art des Unterrichts ist Näheres nicht bekannt. Beethoven klagte nur später einmal, daß Mozart ihm nie gespielt habe. Jedenfalls dauerte die Unterweisung nur ganz kurze Zeit, denn dieser erste Wiener Aufenthalt erfuhr durch eine trübe Nachricht, die den Sohn plötzlich an das Krankenbett der Mutter rief, einen jähen Abbruch. Nach dem am 17. Juli desselben Jahres erfolgten Tode der Mutter begann für Beethoven eine schwere, verantwortungsreiche Zeit. Der Vater, dessen Stimme schon vorher infolge der zunehmenden Trunksucht sehr gelitten hatte, zeigte sich immer unfähiger, sein Amt zu versehen, und zwei Jahre später wurde seine Pensionierung

notwendig. Damit fiel dem kaum Neunzehnjährigen die Aufgabe zu, sowohl für den Unterhalt der Familie, als auch für die Erziehung seiner Brüder zu sorgen. Sein Gemüt erscheint um diese Zeit von trüben Stimmungen bedrückt; aber mutig tritt er dem Leben entgegen mit dem Ernst und der Pflichttreue, die schon damals seinen Charakter kennzeichneten. Zum Glück vermochten ihn seine künstlerischen Erfolge für vieles zu entschädigen. Sein Ruf als Klaviervirtuose befestigte sich zusehends, seine Genossen achteten ihn hoch, und der Kurfürst ernannte ihn 1789 zum Kammermusikus. Nicht zu gleicher Anerkennung wie sein Spiel, freilich auch nicht zu gleicher Bedeutung, gelangte vor der Hand sein eigenes Schaffen. Bis etwa zu seinem vierundzwanzigsten Jahre kam bei Beethoven fast ausschließlich der ausübende Musiker zur Geltung; es ist bemerkenswert, wie spät im Verhältnis zu anderen Meistern — man denke an Mozart, Schubert oder Mendelssohn — die schöpferische Kraft in ihm erstarkte. Seine Phantasie verausgabte sich gleichsam in der Improvisation, die das Verlangen nach festen Gebilden weniger aufkommen ließ. Andererseits sind vielleicht auch die unglücklichen häuslichen Verhältnisse, ist das Sonnen- und Freudlose seiner ersten Jugend hierbei nicht ganz außer acht zu lassen. Innerlich jedoch vollzog sich schon damals in ihm die Entwicklung zum Komponisten, und manches der in Wien veröffentlichten

Werke, sicherlich auch die Konzeption erst später ausgeführter Kompositionen fällt in diese Bonner Periode.

Im Juli 1792 kam Haydn auf der Rückreise von England durch Bonn. Der junge Beethoven wurde ihm vorgestellt und durfte bei dieser Gelegenheit eine seiner Kantaten vorlegen. Das Lob, das Haydn der Arbeit zollte, wurde die Veranlassung zu einer zweiten Reise nach Wien. Anfangs November übersiedelte Beethoven dorthin, auf Veranlassung und mit Empfehlungen seines Gönners Graf Waldstein, um, da Mozart inzwischen aus dem Leben geschieden war, seine Studien bei dem Altmeister der deutschen Instrumentalmusik fortzusetzen. Die Donaustadt blieb fortan sein dauernder Wohnsitz; die Absicht, nach Bonn zurückzukehren, kam nie zur Ausführung. Infolge der politischen Ereignisse, die 1794 dem Kurfürstentum ein Ende machten, löste die Kapelle sich auf, und da inzwischen der Vater gestorben war, folgten Ludwigs Brüder ihm nach Österreich, das auch ihnen eine zweite Heimat wurde. Der jüngere, Johann, betrieb später ein Apothekergeschäft in Linz, der ältere, Karl, war Kassenbeamter in Wien, gab aber auch Musikstunden und führte eine Zeitlang die geschäftlichen Angelegenheiten unseres Meisters. Aus seiner Ehe ging ein Sohn hervor, der im Leben des Oheims eine verhängnisvolle Rolle spielen sollte.

Die ersten Jahre in Wien waren für Beethoven eine



erneute Lehrzeit. Mit Eifer strebte er seinen berühmten Kunstgenossen nach und suchte von seiner Umgebung soviel als möglich zu lernen. Der Unterricht bei dem mit seinen eigenen Werken vielbeschäftigten Haydn entsprach aber nicht den gehegten Erwartungen. Durch den Komponisten Schenk auf unverbesserte Fehler in seinen Arbeiten aufmerksam gemacht, wurde Beethoven mißtrauisch und wandte sich an den berühmten Theoretiker Albrechtsberger. Einen schicklichen Anlaß, sein Verhältnis zu Haydn zu lösen, bot ihm dessen Abreise nach London im Januar 1794. Von Albrechtsberger ließ er sich in der Kunst des doppelten Kontrapunktes und der Fuge unterweisen, und zu Salieri führte ihn der Wunsch, durch Übung in der italienischen Gesangskomposition sich eine sorgfältige und wirksame Behandlung der Singstimmen, wie sie besonders das Theater verlangte, anzueignen. Neben all diesen Studien, die infolge des ungeduldigen und eigenwilligen Charakters des genialen Schülers nicht immer ihren regelrechten Verlauf nahmen, setzte er seine produktive Tätigkeit ununterbrochen fort, und wir dürfen annehmen, daß er, mehr als allen Lehrern, den eigenen Versuchen und der Betrachtung großer Vorbilder das Wesentliche in seiner Fortbildung verdankte. Der Einfluß Mozarts ist unverkennbar; er drückt den Werken dieser ersten Periode den Stempel auf und erweist sich auch noch späterhin wirk-

sam. Mit Bewußtsein knüpft Beethoven an seinen großen Vorgänger an. Indem er sein Erbe antritt und auf dem von ihm eingeschlagenen Wege fortschreitet, gelangt er zu neuen Pfaden und ringt sich, immer schaffend, zur eigenen Persönlichkeit durch. Bei allem Reichtum der Erfindung zeigt sich bei dem jungen Beethoven kein Drang nach Originalität, kein genialisches Treiben. Es ist, als ob er erst alles Erreichte beherrschen, alles Können in sich vereinigt haben mußte, bevor er daran dachte, Neues und Unterhörtes zu schaffen und die Grenzen seiner Kunst zu erweitern. Daher tritt nur allmählich zu dem Streben nach Schönheit und Klarheit, nach völliger Durchdringung von Stoff und Form dasjenige nach Charakteristik, nach Vertiefung des Ausdrucks und Bereicherung der künstlerischen Mittel. Einzelne ganz persönliche Züge, wie das Pathos seiner Melodik und der ihm eigene scharfkantige Humor machen sich freilich schon frühzeitig bemerkbar.

Mit der Herausgabe neuer Arbeiten zögerte Beethoven drei Jahre lang. 1795 erschienen die ersten Klaviertrios als op. 1; dann folgten Sonaten, die „Adelaide“ und die Konzerte in C und B, und immer freigebiger schüttet er von nun ab das Füllhorn seiner Gaben aus. Das Jahr 1800 brachte u. a. das Septett, die erste Sinfonie, die ersten Quartette (op. 18) und das C-Moll-Konzert; 1802 entstand die D-Dur-Sin-



fonie und das Oratorium „Christus am Ölberge“; 1803 schrieb er das Tripel-Konzert, die Kreutzerersonate, die Sonaten op. 53 und 57 und die Eroica. Inzwischen hatte Beethoven am Musikleben Wiens einen regen Anteil genommen. Er gab Lektionen, spielte in vornehmen Häusern, ließ sich in eigenen Konzerten hören und gelangte verhältnismäßig rasch zu Anerkennung und Ruhm. Am meisten bewunderte man seine Kunst der freien Phantasie, und er liebte es, Improvisationen auch in die Programme seiner „Akademien“ aufzunehmen. In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre finden wir ihn mehrfach auf Konzertreisen, die ihn nach Eisenstadt, Nürnberg, Prag, Dresden, Leipzig und Berlin führten. Hier hat er vor dem Könige und zweimal in der Singakademie gespielt.

Die glänzenden Erfolge, die Beethoven in Wien, wenigstens als Klaviervirtuose errang, blieben nicht ohne Einwirkung auf sein Wesen, besonders auf seine Art sich zu geben. Aus dem „lieben und leise gestimmten Mann“ von ehemals war ein selbstbewußter Künstler geworden, der eine Unterschätzung seines Wertes nicht leicht vertrug, dabei aber scharf über andere urteilen konnte. Seine Kunstgenossen klagten über den „hohen Ton“, den er ihnen gegenüber anzuschlagen begann, und mancherlei zuverlässige Erzählungen sind uns überliefert, die von seinem mitunter rücksichtslosen Benehmen

Bericht geben. Haben wir hierin zum Teil die Folgen seiner mangelhaften Jugenderziehung zu erkennen, so wurde die zunehmende Reizbarkeit und Launenhaftigkeit doch wohl hauptsächlich durch das über den Meister hereinbrechende Unglück verursacht. Seit 1798 zeigten sich die Vorboten einer Erkrankung des Gehörs, das stetig abzunehmen begann. Es ist kaum zu ermessen, wie schwer gerade ihn dieser Verlust treffen mußte; alle angewendeten Mittel blieben erfolglos, und mit heroischer Ergebung sehen wir ihn dem Schicksal gänzlicher Taubheit entgegenschreiten. Ergreifende Kunde von der schmerzlichen Erkenntnis seines Zustandes, zugleich aber von der edlen Größe seines Charakters gibt das Heiligenstädter Testament aus dem Jahre 1802. Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die in dem für den Menschen so beklagenswerten Geschick eine Fügung zugunsten der Entwicklung des Künstlers erblicken wollten. „Wer kann sagen“, fragt sein Biograph Thayer, „ob die Welt nicht vielleicht gewonnen hat durch ein Mißgeschick, welches die verborgensten Tiefen seines Wesens aufgeregt und ihn zur Konzentration aller seiner Kräfte nach einer Richtung hin angetrieben hat?“ Jedenfalls ward von nun ab das Komponieren der einzige Inhalt seines Lebens, und alle ablenkenden Betätigungen als Virtuose, Dirigent, selbst als Lehrer mußte er sich mehr und mehr versagen. Diese Wendung tritt etwa um das Jahr 1803

ein, und es ist wohl kein Zufall, daß wir von da ab die reifste und fruchtbarste Periode seines Schaffens anzusetzen haben. Um diese Zeit war auch sein Ruf als Komponist bereits in weitere Kreise gedrungen; wurde seine Bedeutung auch nicht gleich überall und nach ihrem ganzen Umfange gewürdigt, so begann allmählich doch das Verständnis seiner Werke sich Bahn zu brechen.

Mit der Eroica war Beethoven in ein neues Stadium seiner Entwicklung getreten; sie ist ein Markstein auf seinem künstlerischen Wege und damit in der Geschichte der Musik überhaupt. Zugleich mit der erweiterten und freieren Form wächst die Tiefe und die Gewalt des Ausdrucks, der Gedankengehalt zeigt die ureigenste Prägung seines Geistes. In der C-Moll-Sinfonie (1807) offenbart sich die Kunst seiner thematischen Erfindung und Durchführung bereits in höchster Vollendung. Was aber diese Werke von den früheren am meisten unterscheidet, das ist der ethische Kern, der ihnen innewohnt. Die enge Beziehung auf eine poetische Idee, im letzten Grunde auf die ewigen Probleme menschlichen Seelenlebens, der Pulsschlag einer mächtig aufstrebenden und von allem Erdenleid sich siegreich befreienden Seele verleihen der Beethovenschen Musik ihre überwältigende und doch erhebende Wirkung. Nie vorher ist die Tonkunst unserem Gefühle so nahe getreten, nie hat sie die metaphysische Seite ihres Wesens so unzweideutig enthüllt.

Wir wissen aus Beethovens eigenem Munde, daß ihm die Heldengestalt Bonapartes den ersten Anstoß zur Eroica gegeben hat. Dem siegreichen Feldherrn, dem alle freiheitsdurstigen Seelen in Europa zujubelten, sollte die Sinfonie gewidmet werden. Aber noch während er daran arbeitete, wurde sein Enthusiasmus durch die eintretenden Ereignisse empfindlich abgekühlt; voll Enttäuschung und im Zorn über das zertrümmerte Ideal, soll er das Titelblatt zerrissen haben. Obgleich so die äußerliche Beziehung auf die Persönlichkeit Napoleons bei der Konzeption des Werkes nicht gelegnet werden kann, so ist bei der Art Beethovens, in die Tiefe zu steigen, doch wohl anzunehmen, daß es von vornherein der Allgemeinbegriff menschlichen Heldentums war, der seinem Geiste vorschwebte, und dem er in Tönen seine Huldigung darbringen wollte. Die beiden letzten Sätze lassen nicht einmal diese Auffassung zu; ein deutlicher Beweis, wie sehr in Beethoven der absolute Instrumentalmusiker überwog, und eine wie nebensächliche Rolle im Grunde in seiner Musik das Programmatische spielt.

Seit 1804 beschäftigte sich Beethoven mit einer dramatischen Arbeit, zu der ihm der Sekretär des Hoftheaters, Josef Sonnleithner, nach einem französischen Original den Text geliefert hatte. Es war die Oper „Leonore“, die gegen den Willen des Meisters den Titel „Fidelio“ erhielt und zuerst 1805 mit wenig Erfolg,

dann gekürzt im März 1806, endlich nach gänzlicher Umarbeitung und mit dem von G. Fr. Treitschke umgedichteten Texte 1814 in der uns vertrauten Gestalt zur Aufführung kam. Die Bedeutung des „Fidelio“, sein künstlerisches Übergewicht beruht nicht in formalen Neuerungen; die überlieferten Formen ließ Beethoven unberührt. Was dieses Werk so einzig in der ganzen Opernliteratur dastehen läßt, das ist die tiefere Auffassung der Charaktere und Situationen, die erschöpfende Darstellung des rein menschlichen Empfindungsgehaltes der Handlung. Der Stoff: die Verherrlichung treuer Gattenliebe, kam Beethovens eigenem hochgestimmten Empfinden aufs glücklichste entgegen und löste seinen dramatischen Gestaltungstrieb aus. Mit genialer Kraft faßt die große „Leonoren-Ouvertüre“ den Inhalt des Dramas zu instrumentalem Ausdruck zusammen. Dies unerreichte Meisterwerk orchestraler Kunst fand jedoch so wenig Verständnis, daß sich Beethoven veranlaßt fühlte, die weniger tiefe, aber dem Zeitgeschmack zusagende E-Dur-Ouvertüre an seine Stelle zu setzen. An Aufforderungen und Textanerbietungen fehlte es weiterhin nicht; aber er fand, wie es scheint, kein ihn gleich mächtig anregendes Libretto, und mehr als äußeren Hindernissen muß man es wohl diesem Umstande zuschreiben, daß es bei der einen Oper geblieben ist.

Die folgenden Jahre zeigen uns die immer noch ge-

steigerte Produktivität des Meisters. Es entstehen die zweite Serie der Streichquartette (op. 59), das Violinkonzert, die Klavierkonzerte in G und Es, die Trios op. 70, das „Harfenquartett“, die Musik zu Goethes „Egmont“, das B-Dur-Trio, die „Ruinen von Athen“, die Chorfantasie, die Coriolan-Ouvertüre und die vierte bis achte Sinfonie — um nur die größten Werke dieser Epoche herauszugreifen. Bei der Fülle des Stoffes kann hier auf das einzelne nicht eingegangen werden; wer sich darüber unterrichten will, findet in der ausgezeichneten Biographie von Hermann Deiters eine wertvolle und kurzgefaßte Darstellung des gesamten Materials. Während Beethoven im „Fidelio“ die Opernform in keiner Weise fortgebildet hat, bezeichnen seine Klaversonaten und seine Sinfonien die Gipfelpunkte in der Entwicklung dieser Kunstformen. — Die formale Ausgestaltung der Sonate verdanken wir Haydn; Beethoven fügte ihr, wenn auch nicht als erster, das Scherzo hinzu, das bei ihm meist an die Stelle des Menuetts tritt. Aber der Schöpfer der Pathétique, der Appassionata, der Cis-Moll- und D-Moll-Sonate war es doch erst, der dieser Form ihren höchsten geistigen Inhalt gab, der ihre Sätze in freier Beherrschung zu ergreifenden Tongemälden zu gestalten wußte. Der feierlich erhabene Gesang seiner Adagios insbesondere redet eine Sprache, so wehmütig, so seltsam verklärt, wie



sie vordem nicht gehört worden war. Mehr noch aber als die Kammermusik bot der weite Rahmen der Orchestersinfonie seiner Phantasie unermesslichen Spielraum. Jedes der neun Werke dieser Gattung, in denen wir mit die höchsten Denkmäler menschlicher Kunst verehren, steht für sich in seiner Eigenart gesondert. Beethoven hat es verschmäht, auch nach dem größten Erfolg sich je zu wiederholen. Überall tritt uns der ringende, leidende, jubelnde Mensch entgegen, der Mensch als Held; aber immer findet der Künstler seinem unendlichen Stoffe gegenüber einen neuen Standpunkt. Ein gewisser Dualismus ist von der Eroica ab unter den Sinfonien unverkennbar; als ob jede von ihnen ihren Gegensatz hervorgerufen hätte. Der pathetischen dritten gesellte sich die anmutig-heitere in B-Dur, dem Schicksalsliede der C-Moll-Sinfonie mit seiner Tragik und seinem heroischen Aufschwung folgten die freundlichen Klänge der Pastorale, die fast gleichzeitig mit jener entstand, und in der Beethoven die Reize des Landlebens, die er selbst so oft und so gern aufsuchte, zu schildern unternahm. Auch zwischen der siebenten und achten Sinfonie waltet ein solcher Kontrast; dort wilde, ungestüme Lebensfreudigkeit, hier ein abgeklärtes, mehr beschauliches Wesen. Bis dahin hatte Beethoven die Form erweitert, aber nicht zerbrochen; mit der neunten Sinfonie wächst ihm der darzustellende Stoff über alle Grenzen des Hergebrachten



hinaus. Um ihn zu bewältigen, muß sich die vokale Musik mit der instrumentalen vereinigen. Man hat diese Sinfonie ein künstlerisches Selbstbekenntnis genannt. In der Tat würden wir, wenn uns sonst nichts von Beethoven erhalten wäre, aus ihr allein seine ganze Persönlichkeit erkennen können. Wiederum ist es der Kampf ums Glück, die kräftigste Bejahung des Willens zum Leben, zugleich aber die Flucht zu den ewigen Ideen der Erlösung, die das Schicksal des endlichen Menschen mit der Unendlichkeit verknüpfen, was seinen schaffenden Geist zur Darstellung drängt. Wenn diesmal der Meister sein Werk in den Hymnus Schillers „An die Freude“ ausklingen läßt, so greift er damit nur auf eine Weltanschauung zurück, die ihn sein lebelang begleitet hat. Denn schon in Bonn trug er sich mit der Absicht, das Gedicht zu komponieren. Die „Neunte“ sollte auf die Entwicklung der modernen Musik noch den nachhaltigsten Einfluß üben und gab, zumeist durch die Auffassung R. Wagners, den Anstoß zu völlig neuen Kunstanschauungen. Dem gegenüber muß jedoch bemerkt werden, daß Beethoven sowohl nach der Chorfantasie, in der er bereits das vokale Element zu Hilfe genommen hatte (eine Idee, die ihm übrigens auch bei der Pastorale ursprünglich vorschwebte) als auch nach der Neunten, wie seine Skizzen ausweisen, zu rein orchestralen Gebilden zurückkehrte, und daß ihm eine bewußte Bankerott-

erklärung der Instrumentalmusik sicherlich fern gelegen hat. — Das Lied nimmt bei Beethoven noch nicht die Stellung ein, die es sich später bei den modernen Tondichtern erobert hat. Er war jedoch unter den Klassikern der erste, der auch hierin Bedeutendes schuf wie, außer der schon erwähnten „Adelaide“, den „Liederkreis an die entfernte Geliebte“, oder die Gesänge Clärchens und Mignons; der erste, der auch durch das Lied auf seine Zeit zu wirken vermochte.

Von 1812 an beginnt ein merkliches Nachlassen der schöpferischen Kraft, und nach so viel glänzenden Taten folgt eine verhältnismäßig unproduktive Zeit, mit Ausnahme des Kongreßjahres (1814), das auf Beethoven die höchsten Ehren häufte und ihn vorübergehend wieder zu größeren Arbeiten angeregt hat. Die Gründe, aus denen sein Schaffenstrieb ermattete, sind unschwer zu erkennen. Sein Leiden war bereits so weit vorgeschritten, daß er auf öffentliches Auftreten sowohl als Klavierspieler, wie als Leiter seiner Werke fast ganz verzichten mußte. In der Unterhaltung bediente er sich fortan immer häufiger der Hilfe schriftlicher Aufzeichnung. Wie sehr dadurch der Verkehr mit der Außenwelt erschwert wurde, liegt auf der Hand, und so verfiel er immer mehr dem Los der Einsamkeit. Um diese Zeit begann er auch, wie Augenzeugen berichten, sein Äußeres stark zu vernachlässigen. Ein anderer Grund zu seeli-

schen Verstimmungen lag in seiner großen Empfindlichkeit, durch die für ihn die Berührung mit der Außenwelt zu einer fortlaufenden Quelle bitterer Erfahrungen wurde. Sein Liebesleben war reich und gewiß nicht ohne Freuden; doch überwog auch hier das Mißgeschick. Die Tragik freilich und den Einfluß auf sein Schaffen, die man diesen Beziehungen angedichtet hat, haben sie wohl nie besessen. „Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen“, erzählt sein Freund Wegeler, der auch berichtet, daß er „wiederholt Eroberungen gemacht“ habe. Sein Wunsch, eine Ehe zu schließen, ging indessen niemals in Erfüllung. Auch keines seiner Freundschaftsbündnisse blieb auf die Dauer ungetrübt, und zwar durch seine Schuld, obgleich er andererseits nur zu bereit war, ein in der Heftigkeit begangenes Unrecht wieder gut zu machen. Um das Maß seiner Verbitterung zu häufen, kam zu alledem noch der Rückgang seiner wirtschaftlichen Verhältnisse. Durch die Aufnahme, die Beethoven in Wien, besonders in den kunstliebenden Familien der Aristokratie gefunden, hatte sich anfangs seine Lage außergewöhnlich günstig gestaltet. Der Ertrag seiner Werke, die Einnahmen aus Konzerten und Unterrichtsstunden waren nicht unbeträchtlich, und man weiß, daß er sich Freunde und Gönner erwarb, die auf das zarteste für ihn sorgten. Drei jener Männer, deren Namen mit der Geschichte der Tonkunst in Öster-

reich unlösbar verknüpft bleiben, Erzherzog Rudolph (der auch sein Schüler war), Fürst Lobkowitz und Fürst Kinsky verbanden sich und setzten ihm ein Jahresgehalt von 4000 Gulden aus. So war für das Auskommen des Meisters glänzend gesorgt, und selbst als später durch den Tod Kinskys und infolge der Gründung der Nationalbank diese Summe sich wesentlich verringerte, wäre er nicht in Verlegenheiten gekommen, wenn er praktischer in der Führung seiner Haushaltung und umsichtiger bei der Verwaltung seiner geschäftlichen Angelegenheiten gewesen wäre. Es kamen Zeiten, in denen ihn seine unregelmäßige Lebensweise in Schulden und allenthalben Ungelegenheiten verwickelte. Was aber schwerer als all diese Widerwärtigkeiten sein Gemüt belastete und dauernd seine einst so rege Schaffenslust unterband, das war die unglückselige Vormundschaft über seinen Neffen, die ihm nach dem Tode seines Bruders Karl im Jahre 1815 zugefallen war. Wie eine heilige Verpflichtung übernahm er die Sorge für die Erziehung des Knaben und wußte seine Unterbringung im eigenen Haushalt zeitweise durchzusetzen. Die ewigen Streitigkeiten mit der Mutter, deren unheilvollem Einfluß er den Sohn entziehen wollte, mancherlei Verdrießlichkeiten und der Undank, den er schließlich für alle Aufopferung erfuhr, beugten ihn tief und verbitterten ihm das Dasein.

Wer die geschilderten Verhältnisse überblickt, wird

vom menschlichen wie künstlerischen Standpunkt aus auch für die letzte Periode in Beethovens Leben, in die wir nunmehr eingetreten sind, volles Verständnis finden. „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen, sie ist auch die meinige“, lautete sein Wahlspruch, und noch einmal schüttelte er das Joch inneren und äußeren Elends von der Seele. Vom Jahre 1818 ab sehen wir ihn wieder mit großen Arbeiten beschäftigt; aber die Art seines Schaffens ist eine andere geworden. War er von jeher kein Geschwindschreiber gewesen, so macht sich jetzt ein geradezu angestregtes Ringen bemerkbar. Langsam entstehen wenige, aber gewaltige Werke, von denen jedes eine Welt für sich bedeutet: die letzten Sonaten, die hohe Messe, die neunte Sinfonie und die letzten Quartette. Die Skizzen der für die philharmonischen Gesellschaft in London bestimmten neunten Sinfonie gehen bis in das Jahr 1817 zurück; erst sechs Jahre später war die Komposition vollendet. Die Rücksicht auf die ihn umgebende Welt ist für den Meister nicht mehr vorhanden; er denkt nicht mehr an die Ausführenden, nicht mehr an das Publikum und seine Bedürfnisse. Die Messe, an der er vier Jahre arbeitete, wuchs zu ungeheuren Verhältnissen an. Wie die Form sie ihrem kirchlichen Zwecke entrückt, so überschreitet auch ihr Inhalt alle Grenzen dogmatischen Empfindens und ist zum ergreifendsten und menschlich-

sten Ausdruck wehevoller Andacht geworden. Keinem Werke hat Beethoven so wie diesem seine innerste Seele hingegeben, bei keinem andern war er persönlich so beteiligt. Er schrieb es, wie sein Schüler und Freund Schindler berichtet, im Zustand wahrer Ekstase, und er selbst nannte es seine vollendetste Schöpfung. Der 7. Mai 1824 war ein historisch denkwürdiger Tag: an ihm kamen im Kärnthnertortheater nebst der C-Dur-Ouvertüre drei Sätze der Messe und die neunte Sinfonie zum erstenmal zur Aufführung, und Beethoven konnte noch erleben, welch tiefen Eindruck seine beiden gewaltigsten Werke auf die Hörerschaft machten. Ein weniger rasches Verständnis fanden naturgemäß die fünf letzten Quartette, deren Ausarbeitung im wesentlichen die Jahre 1824 bis 1826 ausfüllt. In ihnen hat die Verinnerlichung der Beethovenschen Kunst, andererseits die strenge und eigenartige Polyphonie seines Stiles ihren Höhepunkt erreicht. Einer späteren Zeit blieb es vorbehalten, sie ganz zu würdigen.

Das Finale des B-Dur-Quartetts (op. 130) ist das letzte, was Beethoven geschaffen hat; er schrieb es auf dem Gute seines Bruders Johann in der Nähe von Gneixendorf, wo er den Herbst des Jahres 1826 verlebte. Am 2. Dezember fuhr er, schon kränkelnd, im offenen Wagen nach Wien zurück. Die Folgen dieser Fahrt warfen ihn auf ein monatelanges Krankenlager, von dem er sich nicht

mehr erheben sollte. Standhaft ertrug er sein Leiden, das sich infolge falscher Behandlung verschlimmerte. Seinen Geist beschäftigten neue Pläne: eine zehnte Sinfonie war skizziert, die Komposition des Goetheschen „Faust“ und anderes sollte in Angriff genommen werden. Aber es ging schnell zu Ende. Am 26. März in der sechsten Abendstunde, als sich seine Freunde auf kurze Zeit entfernt hatten, verschied der Meister während eines heftigen Gewitters. Die Kunde von seinem Tode erweckte Teilnahme bei der gesamten Bevölkerung Wiens, und unter großem Zudrange fand die Beerdigung auf dem Währinger Friedhofe statt. Eine von Grillparzer verfaßte Trauerrede mußte auf Einspruch der Geistlichkeit statt am Grabe, außerhalb der Kirchhofsmauer gehalten werden.

Die Stellung Beethovens in der Kunstgeschichte kann noch jetzt kaum übersehen werden. Wie er als Vollender eine jahrhundertelange Entwicklung der Tonkunst zum Abschluß gebracht hat, so ist aus dem Vermächtnis seiner letzten Werke eine neue und herrliche Saat aufgegangen, von der wir nicht wissen, ob sie schon dahinwelkt, oder ob die Zeit ihrer höchsten Blüte noch zu erwarten steht. Aber das Leben Beethovens war nicht nur das eines großen Künstlers, sondern auch das eines großen Menschen, und es ist nicht zum wenigsten der Mensch, der so vernehmlich aus seinen Werken zu uns spricht.



## Franz Schubert

Geboren am 31. Januar 1797 zu Lichtenthal bei Wien

Gestorben am 19. November 1828 zu Wien

**D**IE Vorfahren Schuberts gehörten dem Bauernstande an und waren ursprünglich in der Gegend von Neisse in Österreichisch-Schlesien zu Hause. Der Vater des Komponisten ist zu Neudorf in Mähren geboren, wohin die Familie im 18. Jahrhundert übersiedelt war. Er widmete sich dem Schullehrerberuf, ging zur Ausbildung zu seinem älteren Bruder nach Wien und erhielt dort eine Anstellung an der Pfarrschule „Zu den heiligen vierzehn Nothelfern“ des Sprengels Lichtenthal in der Vorstadt Himmelfortgrund. In früher Jugend verheiratete er sich mit Elisabeth Fitz, einer Schlesierin, die in Wien als Köchin in Diensten stand. Von den 14 Kindern dieser Ehe blieben 5 am Leben, 4 Söhne, von denen Franz Peter (geb. 1797) der jüngste war. Die wunderbare musikalische Begabung des kleinen Franz zeigte sich schon bei dem ersten Klavier- und Violinunterricht, den ihm der Vater selbst, unterstützt von den

beiden ältesten Söhnen, erteilte. Infolgedessen wurde der Knabe dem *regens chori* Michael Holzer zur weiteren Ausbildung überwiesen; doch auch dieser erklärte nach kurzer Zeit, ihn nichts mehr lehren zu können. Während nun Schubert, ohne Führer, sich selbst überlassen, heranwuchs, betätigte er sich bereits als Solosänger beim Gottesdienste, spielte in dem kleinen Kirchenorchester mit und fungierte sogar vertretungsweise an der Orgel. Seiner sich prächtig entwickelnden Sopranstimme verdankte er dann die Aufnahme als Sängerknabe in die kaiserliche Hofkapelle. Damit verbunden war zugleich ein Stiftsplatz in dem Stadtkonvikt, das die Regierung im Jahre 1802 zur Aufnahme von Staatsstipendiaten errichtet hatte. So sah sich der Vater, der die Seinen nur kümmerlich ernähren konnte, der Sorge für den Knaben enthoben.

Volle fünf Jahre, von seinem zwölften bis zum siebenzehnten, verlebte Schubert in diesem Konvikt. Die Musikübungen, die neben den wissenschaftlichen Elementen eifrig und mit gutem Erfolge betrieben wurden, gewannen für die Fortbildung und Befruchtung seines Talentes eine große Bedeutung. Die Schüler der Anstalt bildeten ein vollständiges Orchester, und ihre Aufführungen genossen in Wien einen wachsenden Ruf. Hier lernte der Knabe mitwirkend Haydn und Mozart und die ersten Sinfonien Beethovens kennen; hier wurden ihm Anregungen

zu teil, die bald auch den schlummernden Trieb zur eigenen Produktion in ihm erweckten. Im übrigen war der Aufenthalt in dem düsteren Gebäude ein freudloser. Die Schüler wurden streng und lieblos gehalten, die Beköstigung war, wie sich aus mannigfachen Klagen erhaltener Briefe und Tagebücher ergibt, eine überaus dürftige.

Schuberts Lehrer war um diese Zeit Wenzel Ruzicka, der Klaviermeister der Anstalt, und der Hofkapellmeister Salieri, auf dessen Unterweisung der Lernbegierige großen Wert legte. Salieri scheint jedoch die Bedeutung seines genialen Zöglings nicht erkannt zu haben; wenigstens tat er später, als Schubert sich um eine Lebensstellung bemühte, nichts, um ihm das Fortkommen zu erleichtern. Seit etwa seinem elften Jahre hatte Schubert, wie sein Freund und Konviktsgenosse Josef von Spaun erzählt, auf eigene Hand Kompositionsversuche unternommen; heimlich, denn von einer Musikerlaufbahn wollte der Vater nichts wissen. Sein erstes Lied — Hagars Klage — schrieb er am 30. März 1811, offenbar angeregt durch Zumsteeg, dessen Werke er im Konvikte kennen gelernt hatte. Der Stuttgarter Komponist, der in der Behandlung der Liedform die Mitte zwischen den norddeutschen und den Wiener Tonsetzern einhielt, in seinen Balladen aber neue Bahnen betrat, ist überhaupt auf den jungen Schubert unzweifelhaft von entscheidendem Einfluß ge-

wesen. Bei ihm finden sich bereits Ansätze zu der bei aller Geschlossenheit reichen Form, zu der Stimmungsmalerei der Begleitung und zu der fast dramatischen Knappheit des Ausdrucks, durch die später unser Meister seine größten Wirkungen erreicht hat. Während der letzten Zeit seines Aufenthaltes im Stifte war Schubert nach den verschiedensten Richtungen von erstaunlicher Produktivität. Viele Lieder, Messen, Opern, Sonaten und Sinfonien, die er später alle wieder vernichtet hat, spielte er schon damals seinem Freunde Spaun vor. Die Hauptschwierigkeit bestand für ihn darin, Notenpapier zu erhalten. Seine Armut erlaubte ihm nicht, sich welches zu kaufen, so nahm er, was er fand, und zog sich die Liniensysteme selbst.

Im Oktober 1813 verließ Schubert, sechzehn Jahre alt, das Konvikt und trat, um der Konskription zu entgehen und zugleich den Wunsch des Vaters zu erfüllen, als Lehrer in dessen Elementarschule. Aber schon 1816 gab er die ihn drückende Stellung auf und lebte fortan ganz seinem eigenen Schaffen. Sein Talent hatte sich nun doch, wenn auch vorläufig nur in der engsten Umgebung, zur Anerkennung durchgerungen. Der Vater stand seinen Wünschen nicht mehr entgegen und ließ ihn gewähren. Schon 1814 waren Lieder wie „Gretchen am Spinnrad“ und „Schäfers Klagelied“ entstanden, ganz besonders reich aber war der künstlerische Ertrag des



*W. A. Rieder*  
*1828*  
*W. A. Rieder*  
*1828*

*Franz Schubert*  
*1828*  
*1828*

Franz Schubert

Nach einer Zeichnung von W. A. Rieder



folgenden Jahres. Obgleich er damals noch in amtlicher Tätigkeit war, hatte Schubert 1815 nicht weniger als sechs Singspiele und Opern, zwei Messen, eine Sinfonie, vier Sonaten, eine Menge anderer Klavierstücke und über 140 Lieder geschrieben, darunter den „Erlkönig“ (gedruckt 1821), der mehr als alle andere seinen Ruhm verbreitet hat. Für einige der wichtigsten und bekanntesten Kompositionen Schuberts mögen hier gleich die Daten ihrer Entstehungszeit folgen: der „Wanderer“ fällt in das Jahr 1816, die (unvollendete) H-Moll-Sinfonie in das Jahr 1821; 1823 entstanden die „Müllerlieder“, 1827/28 wurde die „Winterreise“ geschrieben, 1828 der „Schwanengesang“ und die große C-Dur-Sinfonie. Zunächst gelang es Schubert nicht, für seine Werke Verleger zu finden; unbekannt, ohne einflußreiche Freunde, lebte er in den drückendsten Verhältnissen. Erst 1821 taten sich einige Gönner zusammen, um ihm aus der Veröffentlichung seiner Lieder eine Einnahmequelle zu erschließen. Als opus 1 erschien der „Erlkönig“. Damit war die Bahn gebrochen, und die Verleger übernahmen nun nach und nach andere seiner Kompositionen, wenn auch nicht mit allzuviel Zutrauen und für lächerlich geringe Honorare. Wovon Schubert bis dahin gelebt hatte, ist, da er in Wien keinerlei Stunden gab, noch nicht aufgeklärt. Das Dasein, das er führte, war ein gleichförmig geregeltes. Die Vormittagsstunden, ge-



wöhnlich bis 2 Uhr, verbrachte er komponierend am Schreibtisch; dann zog es ihn ins Freie, und die Abende waren dem geselligen Verkehr gewidmet. Unser Meister hatte das Glück, Freunde um sich zu sehen, bei denen er Teilnahme und Anregung fand und die mit aufrichtiger Verehrung an ihm hingen. Männer wie Franz v. Schober, Mayrhofer, Hüttenbrenner, Moritz von Schwind, E. von Bauernfeld, Grillparzer, Schnorr von Carolsfeld, Franz Lachner u. a. gehörten diesem Kreise an. Obwohl der Jüngste, war Schubert doch der Mittelpunkt der fröhlichen Zusammenkünfte, die bei den Freunden geradezu den Namen „Schubertiaden“ führten. Bedeutungsvoll für den Komponisten wurde seine Bekanntschaft mit dem Sänger Michael Vogel. Dieser brachte seinen Liedern ein reges Interesse entgegen, und durch seine Stellung in der Kunstwelt Wiens konnte er kräftig zu ihrer Verbreitung beitragen. Mehrmals nahm er Schubert, der ihm auch sonst mancherlei Vorteile verdankte, auf seinen Reisen mit und besuchte mit ihm gemeinschaftlich das Salzkammergut, Ober-Österreich und Gastein.

Eine weitere Unterbrechung erfuhr die Eintönigkeit des Wiener Lebens durch zwei Reisen, die Schubert im Sommer 1818 und 1824 nach Zelész in Ungarn unternahm, wo er vorübergehend in der Familie des Grafen Johann Esterházy die Stelle eines Musiklehrers bekleidete. Äußerlich war diese Zelészer Zeit die be-

haglichste seines Lebens, da er zum erstenmal materiell sichergestellt war; innerlich jedoch fühlte er sich in dem gräflichen Hause recht wenig glücklich und sehnte sich zurück nach Wien. Die oft romantisch ausgeschmückte Geschichte seiner Liebe zur jungen Komtesse Karoline ist durch die auf Tatsachen und briefliche Dokumente gestützten Publikationen Max Friedländers auf ihr richtiges Maß zurückgeführt. Hoch sind dagegen die musikalischen Eindrücke zu veranschlagen, die der Ton-dichter seinem Aufenthalt in Zelézs verdankte; die ungarischen Nationalklänge spielen hinfort in seiner Musik eine bedeutsame Rolle und sind durch ihn recht eigentlich in die höhere Kunstmusik eingeführt.

Die folgenden Jahre wurden dem Meister wieder durch drückende Sorgen getrübt und verbittert. Wohl hatten seine Lieder und Klavierstücke über die Grenzen Wiens hinaus Verbreitung gefunden und dem Komponisten einige Berühmtheit verschafft; einen pekuniären Vorteil aber wußte er nicht daraus zu ziehen. Die letzte Zeit fühlte sich Schubert angegriffen und war düster gestimmt wie die Lieder der Winterreise, an denen er arbeitete. Auch für ihn war es nach kurzem Frühling, nach wenigen Sonnenblicken Winter geworden. Ein schweres Nerven-fieber warf ihn aufs Krankenlager; doch nicht lange währte es, und der Tod entrückte ihn, am 19. November 1828, allen Leiden.

Schuberts Charakter wird als zart und tiefführend geschildert, sein Benehmen als zurückhaltend und nur zu bescheiden. Er war festen, gedrungenen Körperbaues, sein Äußeres, nach dem Ausspruch seines Freundes Spaun, weder häßlich noch schön zu nennen. Sobald er freundlich sprach oder lächelte, waren seine Gesichtszüge voll Anmut, und wenn er voller Begeisterung, glühend vor Eifer, arbeitete, so erschien er gehoben und geradezu schön.

Eine Würdigung des Komponisten, seiner Eigenart und seiner Bedeutung für die Kunst ist nicht in wenige Zeilen zu fassen; die Liebe, die sich gerade Schubert wie kein anderer im Herzen aller Musikfreunde erobert hat, läßt sie auch fast überflüssig erscheinen. Die Leichtigkeit seines Hervorbringens, die Schönheit und Fülle seiner Melodien sind beinahe sprichwörtlich geworden. Fehlte es ihm auch zuweilen an der vollen Beherrschung seines Reichtums, so vermag doch die Erkenntnis dieses Mangels unserer Bewunderung keinen Abbruch zu tun. Daß zu seinen Lebzeiten die Zahl seiner Verehrer keine allzu große war, erklärt sich daraus, daß der Schwerpunkt seines Schaffens im Liede lag. Das Lied aber war zu Beginn des Jahrhunderts noch nicht konzertfähig, es blieb noch auf das Haus und die Familie beschränkt. Das hat sich geändert. Wir feiern in Schubert gerade den Begründer des modernen Kunstliedes, den unübertroffenen Meister des Liedes überhaupt.

## Carl Maria von Weber

Geboren zu Eutin 18. Dezember 1786

Gestorben zu London 5. Juni 1826

**D**IE Entwicklung der Tonkunst, wie wir sie von Bach und Händel über Haydn und Mozart bis zu Beethoven verfolgen können, fand mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ihren Abschluß. Ein Hinausgehen über Beethoven war innerhalb der absoluten Musik nicht möglich, und die Kunst, die sich als eine neue abzweigen und der kommenden Epoche ihren Stempel aufdrücken wollte, mußte neue Wege suchen und neue Elemente in sich aufnehmen. Der Mann, der ihr diese Elemente zugeführt und sie ihre Bahnen gewiesen hat, ist Carl Maria von Weber. Seine Persönlichkeit war zu reich und eigenartig, als daß sich ihre Bedeutung in eine Formel zusammenfassen ließe, aber in dem angedeuteten Sinne darf man ihn füglich den Vater der modernen — wenigstens der modernen deutschen — Tonkunst nennen. Keiner ihrer wesentlichen Züge ist ihm fremd, und alles, was sich später zu üppigster Blüte

entfaltete, läßt sich bei ihm zum mindesten im Keime nachweisen. Weber lebt heute weniger durch seine Werke, von denen nur der „Freischütz“ sich ewiger Jugend zu erfreuen scheint, als durch die Anregungen seines Geistes unter uns. Er, der an der Schwelle des Jahrhunderts das Erbe der Klassiker antrat, hat uns ein Vermächtnis hinterlassen, das in seinem vollen Umfange noch immer nicht gewürdigt ist.

Man ist übereingekommen, auch in der Tonkunst nach Analogie der Literaturgeschichte von „Romantik“ zu sprechen, einem Begriff, den wir überhaupt erst aus Webers Musik gewinnen konnten. Denn in ihr findet sich zum ersten Male eine Charakteristik entlegener Zeiten und Völker und jener Hang zum Fremdartigen, der nach einem Ausspruch von Novalis das Wesen der romantischen Kunst ausmacht. Sei es, daß er in der „Preciosa“ ein farbenprächtiges Bild spanischen Lebens malt, sei es, daß er in der „Euryanthe“ das ritterliche Wesen des französischen Mittelalters oder im „Oberon“ die Märchenwunder des Orients widerspiegelt: immer weiß er das Lokalkolorit zu treffen. Die tiefste Wirkung erreichte der Komponist natürlich da, wo er, wie im „Freischütz“, das Leben und Fühlen seines eigenen Volkes zu schildern hatte. Hier knüpfte Weber an Züge an, die sich zuerst in Mozarts Zauberflöte finden. Aber bei ihm gewann das Volkstümliche zugleich das Gepräge

des Nationalen, und so wurde er der eigentliche Begründer der deutschen Oper, ohne den Marschner, selbst Wagner undenkbar wären. Daß auch das Streben nach schärferer Charakteristik, nach Wahrheit, Beweglichkeit und Einheitlichkeit des dramatischen Ausdruckes auf den Komponisten der Euryanthe zurückzuführen ist, sei hier nur nebenbei bemerkt. Seinen Sinn für das Volkstümliche bekundete Weber auch durch die Pflege, die er dem schlichten Liede angedeihen ließ. Teilte er so die nationalen wie die internationalen Tendenzen der romantischen Schule, so hatte er sich auch ihre erweiterte und vertiefte Auffassung von der Bestimmung der Kunst, ihrer Verbindung mit dem Leben und der Verbindung der Künste untereinander zu eigen gemacht. Dasjenige aber, worin sich sein eigenstes Wesen offenbarte, womit er der Tonkunst ein wichtiges Gebiet erst erschloß, können wir als die Naturromantik in seiner Musik bezeichnen. Dem Schrecken und Graus des dunklen Waldes, dem Spuk der Elfen und Elementargeister wie dem Zauber der Mondnacht fand er die entsprechendsten Töne, und unerschöpflich war seine Phantasie, immer neue charakterisierende Mittel, zumal in der Instrumentation hervorzubringen. Seine Art für Orchester zu schreiben, unterscheidet sich wesentlich von der unserer Klassiker und wurde der Ausgangspunkt einer bis dahin ungelübten Sonderkunst. Weber wußte jedes Instrument zu

individualisieren und war der erste, der selbständig durch Klangfarben zu wirken suchte. Nicht minder epochemachend war sein Klavierspiel, das einen neuen Stil sowohl in der Literatur wie in der Applikatur des Instrumentes einführte und den Grund zu unserem modernen Virtuositentum gelegt hat. Die Impulse, die von ihm als Dirigenten und Operndirektor ausgingen, erweisen sich, namentlich durch ihren Einfluß auf Wagner und seine Jünger, bis in unsere Tage hinein wirksam. Endlich sei auch der literarischen Betätigung Webers gedacht, mit der er den Kreis der nur zünftigen Musiker verließ. Durch sie bietet er das erste Beispiel eines schöpferisch hervorragenden Tonkünstlers, der auf der Höhe der Bildung seiner Zeit, alle geistigen Interessen umfassend, gelegentlich auch zur Feder greift, um seinen Anschauungen Ausdruck zu verleihen. Seine gesammelten Aufsätze sind von seinem Sohne Max, der zugleich sein verdienstvoller Biograph ist, herausgegeben; unter ihnen interessiert besonders jener Brief an Praeger über Temponahme und Metronomisierung, der später der gestochenen Partitur der Euryanthe vorgedruckt worden ist.

Die künstlerische Entwicklung Webers war in seiner Jugend durch das unstete Wanderleben des Vaters schwer geschädigt worden. Den Mangel einer regelmäßigen und systematischen Ausbildung hat er auch später nie ganz auszugleichen vermocht, und die höchste Meisterschaft in der





Carl Maria von Weber  
Gemälde von Bardua



Kompositionstechnik blieb ihm versagt. Aber der romantische Schimmer, den seine Kunst ausstrahlte, umgab auch seine eigene Persönlichkeit. Ein fahrender Spielmann und Sänger, durchzog er sorglos halb Deutschland, überall seine Weisen verkündend, bis die Stellungen in Prag und Dresden, wohin er zur Gründung der deutschen Oper berufen wurde, ihn in ruhigere Verhältnisse führten. Mit dem Erfolg des Freischützen (1821) erreichte Webers Ruhm und Popularität den Höhepunkt. Es war ihm nicht lange mehr vergönnt, seinem rastlosen Schaffensdrange im Kreise der Seinen zu leben.

Im Frühjahr 1826 ging der schon schwer kranke Meister über Paris nach London, um dort seinen „Oberon“ zur Aufführung zu bringen. Er kehrte nicht heim; in der Fremde erlag er seinen Leiden. Sein letztes Werk eröffnet den Ausblick auf eine so unberechenbare Fortentwicklung seiner Schöpferkraft, daß man sich der Ansicht nicht verschließen kann, Weber sei aus dem Dasein geschieden, bevor noch sein Genius sich ganz entfalten konnte. Ich möchte deshalb mit einem Worte Philipp Spittas schließen, der in vergleichendem Hinblick auf das zwar kurze, aber künstlerisch abgeschlossene Leben Mozarts sagt: „Mozart starb früh, Weber zu früh.“

## Franz Lachner

Geboren am 2. April 1803 zu Rain a. Lech

Gestorben am 22. Januar 1890 zu München

**I**N DEM Landstädtchen Rain der oberbayrischen Provinz Schwaben-Neuburg lebte vor hundert Jahren in dürftigen Verhältnissen eine Musikantenfamilie, deren Name durch eine Reihe aus ihrer Mitte hervorgehender Talente bald in ganz Deutschland bekannt werden sollte. Lachner, der Vater, war ein tüchtiger Organist und offenbar ein ausgezeichneter Musikpädagoge. Seinen Kindern wußte er eine so gründliche musikalische Erziehung zu geben, daß ihre Begabung schon in jungen Jahren zur Entwicklung kam. Außer seinem ältesten Sohne aus zweiter Ehe, Franz, der nachmals als der bei weitem bedeutendste der Geschwister sich den großen Meistern der nachklassischen Periode anreihete, sind noch als tüchtige Musiker zwei jüngere Brüder, Ignaz und Vincenz, ein Stiefbruder Theodor und die Schwestern Thekla und Christiane zu Ansehen gelangt. Ignaz (1807—1895) war zuerst als Violonist und Organist, dann als Dirigent in

Stuttgart, München, Hamburg, Stockholm, und schließlich längere Zeit in Frankfurt a. M. tätig; Vincenz entfaltete namentlich als Hofkapellmeister in Mannheim 37 Jahre hindurch eine ersprießliche Wirksamkeit. Beide sind auch als Komponisten auf den verschiedensten Gebieten der Musik mit Erfolg hervorgetreten.

Franz Lachner wurde am 2. April 1803 geboren. Sein Vater, der den Kindern auch den ersten wissenschaftlichen Unterricht erteilte, wollte aus ihm einen Beamten oder Geistlichen machen und schickte ihn auf das Gymnasium nach Neuburg. Hier blieb Lachner bis zu seinem 16. Jahre und bildete sich zugleich im Klavier-, Orgel- und Cellospiel weiter. Für sein Kompositionstalent interessierte sich Professor Eisenhofer. Dieser feinsinnige Ästhetiker und später Kapellmeister Ett in München wurden seine Lehrer in der Theorie. Nach München hatte sich Lachner bald nach dem Tode des Vaters gewendet, um ganz der Tonkunst zu leben. Es ging ihm aber dort nur kümmerlich. Sein Blick richtete sich nach Wien, in dessen regem Musikleben er hoffen durfte, schneller emporzukommen. Auf einem Floße fuhr er im Herbst 1822 die Donau hinunter; an Stelle des Fahrgeldes, zu dem seine Barschaft nicht ausreichte, leistete er freiwillige Ruderdienste.

In Wien begann nun für Lachner eine arbeitsreiche Zeit, voll künstlerischer Anregungen und fördernder Er-

lebnisse. Hoforganist Sechter und Abt Stadler nahmen sich seiner an; bei ihnen vollendete er seine Studien der Kompositionstechnik. Beethoven ermunterte ihn durch seine Anerkennung, und mit Franz Schubert wurde er eng befreundet. Der innige Verkehr mit dem Schöpfer der deutschen Lyrik regte auch Lachner besonders zur Liederkomposition an und hat wohl in ihm den Grund zu einer klaren, in weichen Formen sich bewegenden Melodik gelegt. Bald nach seiner Ankunft hatte er die Stellung als Organist an der protestantischen Kirche erhalten, die er bis zu seinem Fortgang von Wien behielt. 1826 engagierte ihn Duport, der artistische Direktor des noch unter Barbajas Leitung stehenden Kärntnertor-Theaters, als Vize-Kapellmeister. In diesem Amte bot sich Lachner, der an der Spitze von Privatorchestern schon seine Fähigkeiten zum Dirigieren erprobt hatte, Gelegenheit, die Erfahrungen und das Vorbild des trefflichen J. Weigl zu nützen. Zwei Jahre später (1828) wurde er zum ersten Kapellmeister der Oper ernannt. In diese Zeit fällt die Komposition des Oratoriums „Moses“, der Kantate „Die vier Menschenalter“, mehrerer Sinfonien und Kammermusikwerke, darunter Serenaden für vier und fünf Celli, die in Wien und auswärts bedeutenden Erfolg hatten. Für Pest schrieb Lachner die Oper „Die Bürgschaft“. Da ihm aber, obwohl sein Ansehen von Jahr zu Jahr wuchs, die Stellung eines Hof-

kapellmeisters in Wien versagt blieb, folgte er 1834 einem Rufe nach Mannheim an das dortige Hoftheater. Auf der Reise nach seinem neuen Wirkungsorte berührte er München, und hier entschied sich sein Schicksal. Die D-Moll-Sinfonie, die er bei diesem Besuche zur Aufführung brachte, hatte einen so durchschlagenden Erfolg beim Publikum und in den maßgebenden Kreisen, daß man sich sofort beeilte, den Komponisten für den freigewordenen Kapellmeisterposten am Nationaltheater und an der Hofkirche zu gewinnen. Lachner war bis 1836 in Mannheim gebunden; dann trat er die glänzende Stellung in München an und verblieb in ihr 30 Jahre hindurch, als Dirigent der Oper wie der unter ihm emporblühenden Odeonskonzerte mit Auszeichnung und ungewöhnlichen Erfolgen tätig. Die Kapelle wurde unter ihm reformiert und durch seine unermüdlichen Bestrebungen zu weitberühmter Leistungsfähigkeit gesteigert. Dem Publikum war Lachner vor allem ein begeisterter Vermittler der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens und hat damit im Süden Deutschlands geradezu eine kulturelle Mission erfüllt.

Trotz so umfangreicher Berufspflichten fand Lachner die Zeit, noch bis in sein Alter hinein schöpferisch tätig zu bleiben. Außer einer stattlichen Reihe kleinerer Kompositionen entstanden zum Teil bedeutende kirchliche und sinfonische Werke und die Opern „Alidia“ (1839),



„Katarina Cornaro“ (1841) und „Benvenuto Cellini“ (1849). Im Jahre 1852, als Lachner gelegentlich eines Besuches in Wien enthusiastisch gefeiert wurde, erfolgte, um ihn dauernd an München zu fesseln, seine Ernennung zum Generalmusikdirektor. Lachners Stellung war eine Machtstellung geworden. Das mußte nur zu sehr die neue Richtung erfahren, die mit dem Erscheinen Richard Wagners in Deutschland sich Bahn zu brechen suchte. Lachner war ihr entschiedener Gegner. Als aber die Bewegung unaufhaltsam answoll, da wurde sein Einfluß erschüttert. Der zeitweise recht erbitterten Kämpfe müde, legte er 1865 seine Ämter, vorläufig provisorisch, nieder. Daß der alternde Meister, der ganz anderen Idealen gelebt hatte, dessen Entwicklung fast noch in die Periode unserer klassischen Musik hineinreichte, zu neuen Anschauungen sich nicht mehr bekehren konnte, wird ihm niemand verübeln dürfen; daß er sich aber zum Haupt einer Partei machen ließ, die einer aufstrebenden Kunstrichtung Luft und Licht mißgönnte, gereicht ihm allerdings zum Vorwurf. Lachner ging zunächst auf längeren Urlaub; 1868 wurde seine Pensionierung perfekt. Er lebte dann noch bis zu seinem am 20. Januar 1890 eingetretenen Tode in München. 1872 verlieh ihm die bayerische Landesuniversität den philosophischen Doktor honoris causa.

Lachner ist, noch zu seinen Lebzeiten, schnell un-

modern geworden. Ein Epigone der Klassiker, hat er den Wandlungsprozeß, der sich auf dem Gebiete der Tonkunst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollzog, nicht mitgemacht, und deshalb sah er sich der jungen Generation mehr und mehr entfremdet. In allen Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik hat Lachner sich versucht und nahezu dreihundert Kompositionen veröffentlicht. Er zeigt sich in ihnen als ein vornehmer, dabei leicht und natürlich schaffender Künstler. Im Anschluß an die Wiener Schule strebt er vor allem nach festgefügtter melodischer Erfindung und Klarheit der Form, zugleich ein Meister in der Technik des kontrapunktischen Satzes. Sein Bestes hat er in den sieben Orchestersuiten gegeben, von denen die in D-Moll (mit dem Marsche) am bekanntesten geworden ist. Sie können als Muster ihrer Gattung gelten. Der polyphone Satz der vorhaydnischen Zeit, die Instrumentalmusik Bachs und Händels ist darin gewissermaßen in neuem Gewande auferstanden. Auf diese Suiten sollte man häufiger, als es jetzt geschieht, zurückgreifen; sie zeigen uns Lachner als einen Komponisten, der, abgesehen von seiner geschichtlichen Bedeutung, um einiger lebenskräftigen Werke willen nicht vergessen werden darf.

## Ludwig Spohr

Geboren am 5. April 1784 zu Braunschweig

Gestorben am 22. Oktober 1859 zu Kassel

**Z**U den Begründern der musikalischen Romantik in Deutschland rechnet die Musikgeschichte neben Weber und Marschner als Dritten im Bunde Ludwig Spohr. Seine reiche und eigenartige schöpferische Begabung trug mit dazu bei, die Tonkunst aus dem trockenen Formalismus, in dem die den Klassikern folgende Epoche zu versanden drohte, in fruchtbare und blühende Gefilde hinüberzuführen. Dieser Einfluß auf die Entwicklung der modernen Musik sichert ihm die Stellung eines großen Meisters, wenn auch seine Werke selbst schneller und vollständiger der Vergessenheit anheimgefallen sind, als sie es erwarten ließen und als sie es verdienen.

Ludwig Spohr wurde in Braunschweig (am 5. April 1784) geboren, verlebte aber seine Jugend in Seesen, wohin sein Vater, ein tüchtiger Arzt, als Medizinalrat versetzt worden war. Der Braunschweiger Konzertmeister Maucourt und später Franz Eck, der „beste Geiger seiner

Zeit“, waren seine Lehrer im Violinspiel und wohl auch in der musikalischen Theorie: denn Spohr entwickelte sich als Komponist später selbständig, ohne bei andern Meistern in die Schule zu gehen. Im Jahre 1803 begleitete er Eck auf einer Kunstreise nach Petersburg und wurde darauf Kammernusiker im Hoforchester seiner Vaterstadt. Von 1805 ab bekleidete er den Posten eines Konzertmeisters in Gotha. Von hier aus unternahm Spohr häufig Konzertreisen, namentlich im Verein mit seiner ersten Gattin, der ausgezeichneten Harfenvirtuosin Dorette Scheidler, die er 1806 heiratete. Mit dem eigenen Schaffen als Komponist trat dann auch seine Dirigententätigkeit mehr in den Vordergrund. Spohr lebte als Kapellmeister zuerst in Wien am Theater an der Wien (1812—1815), dann in Frankfurt a. M. (1817—1819) und von 1822 ab am Hoftheater in Kassel. Sein Ruf und seine segensreiche Wirksamkeit verliehen dem Musikleben der kleinen kurhessischen Residenz lange Jahre hindurch einen besonderen Glanz. 1847 erfolgte die Ernennung des Meisters zum Generalmusikdirektor. Zehn Jahre waltete er noch seines Amtes, dann mußte er sich (1857) pensionieren lassen. Zugleich nötigte ihn ein schwerer Fall, bei dem er den linken Arm brach, sein Violinspiel aufzugeben. Zwei Jahre später, am 22. Oktober 1859, ist der bis gegen das Ende ungewöhnlich rüstige Greis im Kreise seiner Familie sanft entschlafen.

In Kassel, wo jetzt das Denkmal des Meisters steht, wußte man die Bedeutung des Mannes wohl zu würdigen, mit alleiniger Ausnahme des Landesherrn, der dem Künstler nicht wohlwollte und sich nicht scheute, ihn mehrfach zu kränken und zu schädigen. Die Vornehmheit und Liebenswürdigkeit seines Charakters bewahrten ihn jedoch davor, sich durch diese Anfechtungen verbittern zu lassen, und die Bewunderung der gesamten Mitwelt konnte ihn auch reichlich dafür entschädigen. Spohr war einer der gefeiertsten Künstler seiner Zeit, den man in Wien selbst einem Beethoven an die Seite setzen durfte. Auch das Ausland nahm an den Huldigungen teil, und in England namentlich war er ein gern gesehener Gast. Seinen Einfluß auf die zeitgenössische Musik übte er in dreifacher Betätigung aus: als Virtuose, als Komponist und als Dirigent und Lehrer. Der Geschichte gehört Spohr vornehmlich als schaffender Künstler an, und nur als solcher hat er für uns noch Interesse; zu seinen Lebzeiten aber war es sein wunderbares Violinspiel, das zunächst die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn lenkte. Als Erhalter der Mannheimer Tradition, wie sie durch Stamitz und Canabich begründet war, und als Erbe der Technik Viottis und Rhodes wurde Spohr das Oberhaupt einer Schule, der Schöpfer eines spezifisch deutschen Stiles, den wir heute noch durch Joseph Joachim und seine Jünger vertreten finden. Die Größe seines Spieles beruhte vor allem in der Kunst der

Kantilene und einer soliden, zwar vollendeten, aber nicht auf das Glänzende gerichteten Technik. Die Schönheit seines Tones, der Adel und die Empfindungstiefe seines Vortrages werden als einzig gerühmt. Eine kleine Eigentümlichkeit mag, da sie den Menschen kennzeichnet, nicht unerwähnt bleiben. Spohr pflegte niemals auswendig zu spielen, weil er dies für unkünstlerisch hielt und auch den Schein vermeiden wollte, als habe er ein Stück mechanisch einstudiert.

Die Kompositionen Spohrs weisen unter sich eine große Familienähnlichkeit auf. Vollendete Klarheit der Formen, eine aristokratische Vornehmheit und ein süßer, elegischer, zuweilen exotisch angehauchter Stimmungsgehalt sind ihnen allen gemeinsam. Im Zusammenhang mit seinem romantischen Empfinden steht es wohl, daß Spohr besonders als Harmoniker interessant, mitunter freilich maniert ist und in der Instrumentierung zu den feinsinnigsten Koloristen gehört. In letzterer Beziehung haben andere viel von ihm gelernt. Seine Melodik ist reich und eigenartig, aber nicht immer bedeutend; Spohr hat stets etwas Weiches, Feminines; seiner Erfindung, die manche Gebiete, wie z. B. das Doppel-Quartett, neu angebaut hat, fehlt es an Kraft und Vielseitigkeit. Hätte Spohr auch diese besessen, er wäre den größten Tonmeistern ebenbürtig anzureihen. So aber ist seine Musik schnell verblieben. Nur die in ihrer Art einzigen Violinkonzerte

haben sich recht lebendig erhalten. Selten greift man zu einem seiner großen sinfonischen Werke, wie etwa der „Weihe der Töne“, noch seltener zu seinen Oratorien. Die Opern Spohrs, so viel herrliche Musik sie enthalten, erweisen sich leider als völlig undramatisch. Von ihnen wird nur hier und da noch die liebliche „Jessonda“ (1823) aufgeführt, während die bedeutendste, „Faust“ (1818), infolge ihres mangelhaften Textbuches ganz von der Bühne verschwunden ist.

Daß sich an einen Virtuosen von der Bedeutung Spohrs viele lernbegierige Kunstjünger anschlossen, ist begreiflich. Spohr unterrichtete nicht nur viel, sondern auch gern; seinen zahlreichen Schülern widmete er sich mit Hingabe, stets bereit, durch das eigene Vorbild auf sie zu wirken. In der 1831 erschienenen „Violinschule“, einem für Unterrichtszwecke auch heut noch hochgeschätzten Werke, hat er seiner Lehrbegabung ein bleibendes Denkmal gesetzt. Als Dirigent ungemein anregend und gewissenhaft, hat Spohr mit Vorliebe die Werke der Klassiker gepflegt; aber auch zeitgenössische Bestrebungen fanden bei ihm neidlose Förderung. Seine Ansichten verschlossen ihm zwar das Verständnis des späteren Beethoven und ließen ihn über Komponisten wie Lortzing geringschätzig urteilen; doch war Spohr zum Beispiel einer der ersten, die Wagners Größe bereitwillig anerkannten. Sein edler, durchaus lauterer und lebenswerter Charakter spricht auch aus der



leider nur bis zum Jahre 1838 reichenden Selbstbiographie. Die äußere Erscheinung des Meisters wird als imposant geschildert. Die stattliche Gestalt, auf der das mächtige Jupiterhaupt mit den leuchtenden Augen saß, soll in der Haltung an Goethe erinnert haben, bei aller Würde aber von feiner Anmut umflossen gewesen sein.

Unsere Zeit verhält sich undankbar gegen den Schöpfer so mancher Meisterwerke. Vieles davon wird nur nicht geschätzt, weil es nicht bekannt ist. Eine Musikpflege, die nicht einseitig werden und das nicht allzuhäufige Gute überall erkennen und unparteiisch verbreiten will, sollte an dem Besten, was Spohr geschaffen, nicht achtlos vorübergehen.

## Heinrich Marschner

Geboren am 16. August 1795 zu Zittau

Gestorben am 14. Dezember 1861 zu Hannover

**D**IE Säkularfeier des Geburtstages von Heinrich Marschner hat durch zahlreiche Erinnerungen das Bild eines Mannes aufgefrischt, der bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus an der Gestaltung der musikalischen Verhältnisse in Deutschland einen tätigen Anteil genommen, in dem uns menschlich wie künstlerisch eine gleich kraftvolle Persönlichkeit entgegentritt. Marschners Name ist für immer der Geschichte einverleibt; von seinem Wesen und Wirken aber ist gar vieles schon jetzt dem Bewußtsein der Zeitgenossen entschwunden. Seine Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Oper wird bei seiner bescheidneren Stellung zwischen den glänzenden Erscheinungen eines Weber und Wagner nur zu leicht unterschätzt. Mit Weber, dem er die edelsten Anregungen verdankte und dem er auch persönlich nahe stand, war ihm der Sinn für Romantik und ihre Verwertung für das musikalische

Drama gemeinsam; nur daß sein robusteres Naturell sich in einer weniger verklärten, weniger durchgeistigten Tonsprache äußerte. Die Darstellungsmittel des Freischütz- und Oberon-Komponisten bereicherte er nach der Seite des Grausigen und Dämonischen hin. Ein neues Element wurde ferner der Oper durch seine Begabung für Humor und derbe Volkstümlichkeit zugeführt. Dem Stile Wagners hat Marschner anderseits durch die Erweiterung und teilweise Auflösung der alten Arienform, durch das Schwungvolle und ausgesprochen Bühnenmäßige seiner Ausdrucksweise vorgearbeitet. Der Fliegende Holländer, der Telramund, sie wären ohne den Vampyr nicht wohl denkbar. Aber auch in späteren Werken Wagners zeigen sich Marschnersche Einflüsse, so in der Gruppierung der Männerstimmen, in der Verwendung der Chöre und anderen Dingen. Mit beiden Meistern, denen Marschner an ursprünglicher Erfindungs- und Gestaltungskraft keineswegs ebenbürtig war, verbindet ihn ferner noch ein anderes Merkmal: das unverkennbar nationale Gepräge seiner Musik. Die Förderung, die durch ihn die Romantik erfuhr, seine Täuferrolle gegenüber dem Messias des Musikdramas und sein Deutschtum — das sind Verdienste, die nicht vergessen werden dürfen, wenn seine Opern auch bedeutenderen Erzeugnissen haben weichen müssen.

Marschners Jugend nahm einen alltäglichen Verlauf;

erst verhältnismäßig spät kam bei ihm die Künstlerschaft zur Entfaltung. Sein Vater, der aus Böhmen eingewandert war, betrieb in Zittau die Horndrechserei und leitete in seinen Mußestunden die Kapelle des Bürgerschützenkorps. Obgleich er selbst verschiedene Instrumente spielte, legte er auf die musikalische Ausbildung seines Sohnes wenig Gewicht. Der Knabe erhielt einigen Klavierunterricht, mußte aber vor allem das Gymnasium absolvieren, da ein Rechtsgelehrter aus ihm werden sollte. Die Förderung seines Talentes verdankte Marschner seiner hübschen Stimme, durch die man zuerst auf ihn aufmerksam wurde. Da nahm sich der jugendliche Friedrich Schneider, der später berühmt gewordene Komponist des „Weltgerichts“, seiner an; dann veranlaßte ihn der Organist Bergt in Bautzen, eine Stellung als „Konzertist“ des Bautzener Kirchenchors anzunehmen und sich von ihm weiterbilden zu lassen. In eine höhere künstlerische Sphäre wurde Marschner gehoben, als er den Unterricht des Kantors Johann Gottfried Schicht in Leipzig genoß, wohin er im Wintersemester 1813 als Studiosus der Jurisprudenz gegangen war. An den Ereignissen der Freiheitskriege nahm er weder äußerlich, noch, wie es scheint, auch innerlich irgendwelchen Anteil. Den Kämpfen um Bautzen wich er nach Prag aus und studierte hier kurze Zeit bei dem Komponisten Tomaschek.

Durch die Scheidung seiner Eltern — ein trübes Ereignis, das seine Jugend verdüsterte — war Marschner, der zur Mutter hielt und zeitlebens aufs innigste an ihr hing, genötigt, frühzeitig für den Unterhalt selbst zu sorgen. Den Plan, das juristische Brotstudium fortzusetzen, gab er schon in Leipzig auf; aber noch lange dauerte es, ehe der junge Musiker geborgen war, obwohl er von einflußreichen Kreisen Förderung erfuhr. Eine Kunstreise, die er im Jahre 1815 nach Karlsbad unternahm, führte ihn mit einem ungarischen Magnaten, dem Grafen Amadée von Varkony zusammen. Dieser wurde von nun ab sein treuer Gönner. Er ermöglichte ihm einen Aufenthalt in Wien, bei dem das Interesse Beethovens für den jungen Tondichter gewonnen wurde, und vermittelte ihm das Engagement als Musiker im Hause des Grafen Zichy. Marschner lebte infolgedessen vom Jahre 1817 ab in Preßburg, wo er zugleich die Kapellmeisterstelle beim Fürsten Krosatkowitz bekleidete. In diese Zeit fallen die ersten dramatischen Versuche, die romantische Oper „Saidar und Zulima“ und „Heinrich IV. und d'Aubigné“. Dies letztere Werk erregte die Aufmerksamkeit Carl Maria von Webers, der es im Juli 1820 an der Dresdner Hofoper aufführte. Damit war nun Marschner mit einem Schlage ein bekannter Komponist. Weber bekundete anfangs dem jüngeren Kollegen ein aufrichtiges Wohlwollen; das derbe,

aufbrausende Wesen Marschners stand aber zu seinem eigenen in so schroffem Gegensatz, daß sich später, als Marschner nach Dresden übergesiedelt war, die freundschaftlichen Beziehungen lockerten. Ja, es geschah sogar gegen den Willen Webers, daß Marschner im September 1824 als Musikdirektor der Dresdner Oper dem älteren Meister an die Seite gesetzt wurde. In dieser Stellung entwickelte er sich jedoch zu einem bedeutenden Dirigenten. Unter seinen Schöpfungen der Dresdener Periode ist die Musik zu Kleists „Prinz von Homburg“ zu nennen und die Operette „Der Holzdieb“, mit der er die Anregung zur Wiederbelebung der deutschen komischen Oper geben wollte.

Marschner, der nicht gerade zu den verträglichsten Charakteren gehörte, war seiner amtlichen Tätigkeit bald müde. Es drängte ihn wieder zu ungehemmtem Schaffen und zur Ungebundenheit eines freien Künstlerlebens. Dazu kam, daß er sich nach zweimaliger kurzer Ehe, die der Tod getrennt hatte, um diese Zeit zum dritten Male verheiratete, mit Marianne Wohlbrück, einer begabten und gefeierten Sängerin. Mit ihr unternahm er Kunstreisen durch ganz Deutschland, bis 1827 ein vorteilhafter Antrag das Ehepaar an das Leipziger Stadttheater fesselte. Marschner übernahm wieder die Direktion des Orchesters, aber er war nun in einer ersten Stellung. In Leipzig lebte er vier Jahre in den an-

genehmsten Verhältnissen und fühlte sich infolgedessen auch künstlerisch gehoben. Hier entstand „Der Vampyr“ (1828), die genialste und dramatisch wuchtigste seiner Opern, die einen Sturm der Begeisterung erregte und ihren Verfasser zum berühmten Manne machte; hier entstanden „Der Templer“ (1829), der Ausgangspunkt der sogenannten „historischen“ Oper, sowie eine Menge Lieder und Männerchöre, darunter die berühmten „Tunnellieder“, die einem lustigen literarisch-musikalischen Klub, für den sie geschrieben, dem „Tunnel über der Pleiße“, ihren Namen verdankten.

Marschners Werke begannen bald ihren Triumphzug über die deutschen Bühnen, und es fehlte dem Komponisten nicht an glänzenden Anerbietungen. Ein ehrenvoller Ruf lockte ihn, der ein guter Familienvater war, aus seiner ungebundenen, aber unsicheren Stellung an das Hoftheater in Hannover. Dort wirkte er als Kapellmeister vom Jahre 1831 ab fast drei Jahrzehnte lang und brachte das Institut, besonders das Orchester, durch seine Leitung zu hohem Ansehen. Er hatte auf diesem Posten mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen. Mit Rührung liest man, wie mühselig und schrittweise er sich ein für seine zahlreiche Familie ausreichendes Gehalt und die seinem Wirken gebührende Achtung erkämpfen mußte. Wurde ihm das von oben her nicht leicht gemacht, so genoß er dafür in hohem



Grade die Genugtuung der Popularität; das Publikum ließ es bei keiner Gelegenheit an Zeichen der Verehrung und Anhänglichkeit fehlen.

Bald nach seiner Ankunft in Hannover schuf Marschner sein drittes Meisterwerk, den „Hans Heiling“ (1832), zu dem ihm der Berliner Hofopernsänger Eduard Devrient, der Freund Felix Mendelssohns, den Text geschrieben hatte. Mit dem „Heiling“, der am 24. Mai 1833 in Berlin seine erste Aufführung erlebte, erreichte Marschner die Höhe seines Ruhmes, zugleich aber auch den Gipfel seiner Schaffenskraft. Keine der noch folgenden Opern: „Das Schloß am Aetna“ (1836), „Der Bäbu“ (1838), „Adolf von Nassau“ (1845), „Austin“ (1852) und „Hiarne“ (1857) (letztere erst nach Marschners Tode aufgeführt) vermochte, so viel Schönes sie auch im einzelnen enthalten, sich zu ähnlicher Bedeutung zu erheben. Unter den drei Werken, die Marschners künstlerische Eigenart am stärksten offenbaren, ist gegenüber dem „Vampyr“ und „Templer und Jüdin“ der „Heiling“ das reifste und volkstümlichste; er ist auch das einzige, das sich heut noch recht lebensfähig erweist. Der „Heiling“ trug seinem Schöpfer schon zu Lebzeiten Auszeichnungen und Ehrungen aller Art ein. Die Universität Leipzig ernannte ihn nach der mit beispiellosem Enthusiasmus begrüßten ersten Aufführung zu ihrem Ehrendoktor, und anlässlich der Premiere in Kopenhagen

im April 1836 wurde der anwesende Komponist vom dänischen Hofe und dem gesamten Publikum gefeiert.

Marschner war für solche Huldigungen empfänglich, und der Mißerfolg seiner späteren Opern mußte ihn um so mehr verbittern, als er sich zurückgesetzt fühlte, und der neuen Richtung, die mit Wagners „Tannhäuser“ in Hannover ihren Einzug hielt, durchaus kein Verständnis entgegenbrachte. Auch mancher Schicksalsschlag hatte den von Natur lebensfrohen Mann gebeugt. Die meisten seiner Kinder starben vor ihm, und im Februar 1854 traf ihn der schwere Verlust seiner treuen Lebensgefährtin Marianne. Der vereinsamte, bereits alternde Meister heiratete dann noch einmal im Jahre 1855. Es war eine junge Sängerin von üppiger Schönheit, Therese Janda, der er seine leidenschaftliche Liebe schenkte und die noch einmal einen Liederfrühling in seinem Herzen hervorzauberte.

Im Sommer 1859 wurde Marschner mit dem Titel „Generalmusikdirektor“ pensioniert, doch sollte er auf Wunsch des Königs Georg, solange seine Kräfte es zuließen, die Opern Webers und seine eigenen dirigieren. Neue Mißhelligkeiten mit dem Intendanten Grafen Platen veranlaßten jedoch den Meister, seiner Tätigkeit voller Unwillen ganz zu entsagen. In einem Brief von klassischer Grobheit lehnte er jede weitere Verpflichtung ab und reiste im Herbst 1860 nach Paris, um dort seine

Oper „Hiarne“ zur Aufführung zu bringen. Es sollte ihm jedoch nicht gelingen, sein Ziel zu erreichen. Mißmutig und bekümmert kehrte er heim, durch ein Augenübel vollends zur Untätigkeit verdammt. So war es eine Erlösung, die dem Müden, nach eingetretener Wassersucht schwer Leidenden, am Abend des 14. Dezember 1861 durch den Tod zuteil wurde.

Marschners Bedeutung liegt ausschließlich in der Oper, obgleich er sich auf fast allen Gebieten der Tonkunst bewegt hat. Die Zahl seiner Werke, unter denen nächst den dramatischen Arbeiten die Männerchöre, eine Anzahl lyrischer Gesänge und einige Kammermusikwerke hervorragen, beträgt 195. Als Mensch war Marschner keineswegs uninteressant. Von universeller Bildung, sehr belesen und von schlagfertigen, zuweilen boshafte Witze, war er vielmehr eine anregende, von manchem sogar gefürchtete Persönlichkeit. Stolz gegen die Großen und leutselig gegen die Kleinen, im Amte streng und zugeknöpft, war er im Leben ein humervoller Gesellschafter, unerschöpflich im Erzählen lust'ger Geschichten; zumal bei der Tafel, deren Freuden er liebte. Seine Korpulenz und sein gemütlicher sächsischer Dialekt gaben seiner Erscheinung, namentlich in späteren Jahren, etwas Behagliches. So sehen wir die Persönlichkeit Marschners vor uns, wie sie in den „Erinnerungen“ seines jungen Freundes Rodenberg geschildert ist. Die Züge des

verklärten, sinnenden Tondichters aber hat Professor Hartzer festgehalten in dem Standbild, das Deutschland seinem großen Toten auf der Promenade vor dem Hoftheater in Hannover in Dankbarkeit errichtet hat.

## Giacomo Meyerbeer

Geboren Berlin, 5. September 1791

Gestorben Paris, 2. Mai 1864

**J**ACOB LIEBMANN BEER, der auf testamentarischen Wunsch eines Oheims seinen Namen in Meyerbeer verwandelte und später nach längerem Aufenthalte im Auslande seinen Vornamen italienisierte, ist am 5. September 1791 in Berlin geboren. Er entstammte einer jener begüterten und angesehenen israelitischen Familien, in deren Häusern Kunst und Wissenschaften eine eifrige und ernsthafte Pflege fanden und die zu Beginn des Jahrhunderts für das geistige Leben der preußischen Residenz von nicht geringer Bedeutung waren. Gleich seinem Bruder Michael, dem begabten Dichter des „Struensee“, erhielt er eine sorgfältige Erziehung, und frühzeitig beachteten die Eltern die künstlerischen Anlagen ihrer Söhne. Franz Lauska, der damals berühmteste Lehrer Berlins, leitete die Studien im Klavierspiel; Zelter und Bernhard Anselm Weber, der Kapellmeister der Oper, unterrichteten den Knaben in Theorie und Kom-

position. So ausgerüstet mit einer umfassenden und gediegenen musikalischen Bildung, trat Meyerbeer in die Öffentlichkeit, zunächst als Pianist. Es scheint, daß sein Klavierspiel nicht nur durch die — namentlich für das jugendliche Alter — erstaunliche Technik auffiel, sondern daß ihm auch ein eigenartiger, persönlicher Reiz innewohnt hat. Der Drang zu eigenem Schaffen war indessen so stark, daß Meyerbeer nur vorübergehend nach dem Lorbeer des Virtuosen griff und, zum Jüngling herangewachsen, der praktischen Ausübung seiner Kunst mehr und mehr entsagte, um sie bald ganz aufzugeben und nur noch der Tätigkeit des Komponisten zu leben. Im Jahre 1806 ging der Fünfzehnjährige nach Darmstadt, wo der oberflächliche, aber ungemein anregende Abt Vogler einen Kreis von Schülern, dem auch Gänsbacher und Carl Maria v. Weber angehörten, um sich versammelt hatte. Mit Weber schloß Meyerbeer einen innigen, trotz der Verschiedenheit beider Naturen dauernden Freundschaftsbund. Hier in Darmstadt entstand seine erste größere Komposition, die Cantate „Gott und die Natur“. Bald folgte eine Oper „Jephtas Tochter“ und einige Werke kirchlicher Richtung, der Meyerbeer um diese Zeit am meisten zuneigte. Bekannt wurde sein Name durch die 1813 geschriebene Oper „Abimelek“. Sie fand namentlich in Prag eine freundliche Aufnahme.

Der junge Meyerbeer dieser ersten Periode ist eine

nicht uninteressante Erscheinung. Ohne sich differenzieren zu wollen, knüpft er harmlos mit Gleichstrebenden an die Tradition der Klassiker an und sucht auf nationaler Grundlage zur Geltung zu kommen. Erst als ihm das nicht gelingt, treibt ihn der Ehrgeiz ins Ausland. Es war die Zeit, in der Rossini in Italien seine ersten Triumphe feierte, und nichts schien verlockender für einen jungen Tonsetzer, als den Spuren dieses Meisters zu folgen. Trotzdem darf man wohl annehmen, daß nicht nur die Aussicht auf Erfolg, den Meyerbeer freilich nicht missen konnte noch wollte, ihn veranlaßte, in Italien sein Glück zu versuchen. Gewiß trieb ihn auch ehrliche künstlerische Überzeugung; der Reiz der blühenden Melodik Rossinis wird auch auf ihn seinen Zauber ausgeübt und verwandte Saiten in ihm berührt haben. Sein eigenstes Naturell konnte sich indessen auch hier nicht entfalten. Er fand nicht, was er suchte, und die ganze Zeit seines Aufenthalts in Italien bis zum Jahre 1825 ist als ein Übergangsstadium in seiner Entwicklung zu betrachten. Von den auf italienischen Text gesetzten Opern gelangte einzig „Il Crociato in Egitto“ (1824) zu weiterer Verbreitung.

Da richtete Meyerbeer seine Blicke auf Paris. Dort hatte Auber soeben mit seiner „Stummen von Portici“ der französischen Oper eine neue Wendung gegeben. Massenwirkungen und der Aufwand reicher Mittel war



zwar seit Spontinis Auftreten nichts Unbekanntes mehr, hatte aber bisher noch immer seine Berechtigung aus der Handlung heraus zu gewinnen gesucht. Auber blieb es vorbehalten, die sensationellen Effekte um ihrer selbst willen aufzusuchen und der Musik in Drama eine Stellung zuzuweisen, die man nicht unrichtig als „dekorativ“ bezeichnet hat. Infolge seiner raschen Assimilationsfähigkeit, die ihn die verschiedensten Stilarten beherrschen ließ, infolge seiner Unbedenklichkeit in der Verwendung künstlerischer Mittel und eines angeborenen Instinktes für das Bühnenwirksame, war es Meyerbeer ein Leichtes, seinen Vorgänger in dieser Richtung zu überholen und jenes Genre der „großen Oper“ zu schaffen, das zunächst überall Staunen und Bewunderung hervorrief. In „Robert der Teufel“, der 1831 zur Aufführung kam und den Komponisten mit einem Schlage berühmt machte, sehen wir ihn zuerst auf seinem eigensten Gebiete; jetzt wurde seine Phantasie erfinderisch und war unerschöpflich im Hervorbringen neuer, geistreicher Ideen. 1836 folgten die „Hugenotten“, 1849 der „Prophet“ und 1864 die „Afrikanerin“, deren Aufführung ihr Schöpfer jedoch nicht mehr erlebte. Diese Pariser Erfolge hatten 1842 seine Berufung als General-Musikdirektor an den Hof Friedrich Wilhelms IV. veranlaßt. Zur Einweihung des neuen Opernhauses schrieb Meyerbeer das „Feldlager in Schlesien“, das später zum „Nordstern“ umgearbeitet wurde. Zu den

Gelegenheitskompositionen, die in Berlin entstanden sind, gehören auch die bekannten „Fackeltänze“ für Orchester. Die Musik zu seines Bruders Trauerspiel „Struensee“ fällt in das Jahr 1840. Eine komische Oper „Dinorah“, im April 1859 in Paris und London aufgeführt, fand nicht denselben begeisterten Beifall wie die früheren Werke und zeigte bereits ein merkliches Nachlassen der schöpferischen Kraft. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte der Komponist wieder in Paris, an der Vollendung der „Afrikanerin“ arbeitend, mit der er sich seit den „Hugenotten“ beständig beschäftigt hatte.

Durch starke und ursprüngliche Erfindung wie durch sein von Wenigen erreichtes Können gehört Meyerbeer zweifellos zu den großen und bedeutenden Meistern. Ihm war die seltene Gabe der eigenen Melodie verliehen; leicht gestaltete sich die Form unter seiner Hand, und sein Sinn für Instrumentalklänge hat besonders das Gebiet der Orchestertechnik schöpferisch bereichert. Was seine dramatischen Werke von denen früherer, namentlich aber der folgenden Epoche unterscheidet, ist der oben angedeutete Mangel der inneren, wahren und notwendigen Beziehung zwischen Wort und Ton. Es wäre aber falsch, daraus auf Unehrlichkeit der Gesinnung und Frivolität zu schließen, wie es leicht erregte Künstlergemüter (man denke an Schumann und Wagner!) wohl getan haben. Meyerbeer war eine reine, ja tief religiöse Natur; auch

als Künstler hat er zweifellos nach seiner Überzeugung gehandelt. Daß er durch äußere Umstände und den Trieb seiner spezifischen Begabung die dramatische Produktion auf einen falschen und gefährlichen Weg führte, hat sich an seinen eigenen Werken gerächt. Die Bewunderung von ehemals ist schnell erkaltet, und nur sehr Weniges wird sich, wie es scheint, dauernd erhalten. Das Andenken des Menschen sichert so manche humane Stiftung und die edle Güte seines Charakters, die ihm die Achtung aller Zeitgenossen gewann. Ein hervorstechender Zug war die Liebe zu seiner Mutter; sie findet auch in seiner Musik mehr als einmal ergreifenden Ausdruck. Der Historiker kann die Bedeutung Meyerbeers in der vorbereitenden Wirksamkeit erkennen, die er durch Erweiterung des Apparates und Vervollkommnung der technischen Mittel für die Blüte des musikalischen Dramas im neunzehnten Jahrhundert entfaltet hat.

# Richard Wagner

Geboren am 22. Mai 1813 zu Leipzig

Gestorben am 13. Februar 1883 zu Venedig

**I**N keinem anderen Namen kann man die musikgeschichtliche Entwicklung der Neuzeit beredter zusammenfassen als in dem Richard Wagners. Haben wir in Beethoven alles in allem den gewaltigsten Tonmeister des 19. Jahrhunderts zu verehren, so steht seinem klassischen Schaffen das Drama Wagners als ein völlig neues, in sich abgeschlossenes Kunstwerk gegenüber, wie dem Empfinden früherer Epochen das des modernen Menschen, den es in Tönen widerspiegelt. Wagner hat aus dem gesamten Wollen und Können seiner Zeit so zu sagen die Summe gezogen; die Bestrebungen seiner Vorgänger auf allen Gebieten hat er sich zunutze gemacht und ihre Ergebnisse kraft seiner starken Individualität zu einem organischen Ganzen verschmolzen. Er war ein Erfinder im großen Stile, dessen Gestaltungsvermögen alles andere überragt; das, und nicht die spekulative Aufstellung seines Ideals hat ihn sein Ziel erreichen lassen. Da er

sich von der absoluten Musik ab und fast ausschließlich der Bühne zugewendet hat, kann man Wagners künstlerische Mission darin erblicken, daß er den Begriff der „Oper“ als einer Sonderkunst entwertet und an seine Stelle den des „Musikdramas“ gesetzt hat, als eines Kunstwerkes, das hinfort nach dichterischen Absichten gestaltet und von den allgemeingültigen Bedingungen der Dramatik nicht mehr unabhängig sein sollte.

Die Reformation der Opernbühne hat Wagner im wesentlichen durch drei Dinge angestrebt. Indem er seine Melodik nicht aus musikalischen Gesetzen, sondern aus dem Wortgefüge der Dichtung ableitete, deckte er zum ersten Male mit bewußter Klarheit eine Grundbedingung des wahrhaft dramatischen Gesangstiles auf. Die schon vor ihm zur Auflösung gebrachten Formen abgeschlossener Musikstücke entfernte er endgültig aus der Oper und entnahm auch hier die Bedingungen seines Schaffens aus den Situationen und dem Wortlaut der Handlung. Endlich übertrug er das thematische Gewebe der Sinfonie in das Opernorchester und bildete im besondern die musikalische Symbolik, das „Leitmotiv“, zu einem wichtigen psychologischen Darstellungsmittel seiner dramatischen Absichten aus. Die Keime zu dieser ganzen Entwicklung hatten schon vor ihm andere Meister, namentlich Weber und Berlioz gelegt; Wagner führte sie aber zur Vollendung, indem er zum Prinzip erhob, was

bis dahin nur zufällig und gelegentlich verwertet worden. Von den Romantikern übernahm er auch den Glanz und die Farbenpracht des instrumentalen Klanges, was seinem Orchester den ihm eigenen Reichtum an Ausdrucksmitteln und Charakteristik verlieh.

Nicht sofort erkannte Wagner den ihm vorgezeichneten Weg; allmählich, und zunächst an vorhandene Vorbilder anknüpfend, rang er sich zur Selbständigkeit durch. In dem „Liebesverbot“, den „Feen“ und „Rienzi“ bemächtigt er sich nach und nach aller Mittel der modernen Opernkomponisten, und erst vom „Fliegenden Holländer“ ab wird sein Schaffen ein bewußt reformatorisches. „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, die Werke der mittleren Periode, weisen dann einen vollkommen eigenen Stil auf, den Wagner jedoch zugunsten einer fortschreitenden Auflösung der Form und eines der Dichtung immer enger sich anschließenden musikalischen Ausdrucks in seinen letzten Schöpfungen nochmals verläßt. „Tristan“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“ stehen als einheitliche Kunstwerke unter allen Dramen Wagners wohl am höchsten; das eine der stärkste Reflex seiner musikalischen Individualität, das andere besonders ergreifend durch das rein Menschliche seiner Handlung. Die Theorien des Meisters aber vom Musikdrama und dem dafür geeigneten Stoffgebiet der Sage und des Mythos haben ihren künstlerischen Niederschlag vornehmlich in dem „Ring



Richard Wagner  
Nach einer Photographie





des Nibelungen“ gefunden. Die gewaltige Tetralogie des „Rheingoldes“, der „Walküre“, des „Siegfried“ und der „Götterdämmerung“ ist zugleich dasjenige Werk, das die neu erstehende national-deutsche Kunst am meisten befruchtet hat. Im „Parsifal“ endlich tönt Wagners Leben in einem weihevollen Sang des Glaubens und der Entsagung aus, der das religiöse Empfinden des Menschen wundersam mit der Intuition des Künstlers zu einem neuartigen Ganzen vereinigt und seine letzte Schöpfung weit über die Atmosphäre vulgärer Bühnenkunst hinausgehoben hat.

Wagners Leben war ein steter Kampf. Als er mit sich und seinen künstlerischen Idealen im reinen war, begann für ihn ein langes, fast übermenschliches Ringen. Und als eine günstige Fügung ihn das Ziel seiner Wünsche erreichen ließ und ihn in Verhältnisse brachte, wie sie wenigen beschieden sind, galt es immer noch, die Prinzipien seiner Kunst im Widerspruch gegen die herrschenden Zustände zu verteidigen. Diese Fehde und das allmähliche Vordringen der neuen Anschauungen füllt die Geschichte der ganzen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wagner hat es noch erlebt, daß die Erkenntnis von seiner Bedeutung ins Volk drang; aber erst die Nachwelt konnte seine geschichtliche Stellung klar erfassen. Als eine der markantesten Äußerungen deutschen Geisteslebens genießen Wagners Werke und Schriften

eine weit über die Grenzen seines Vaterlandes reichende Verehrung.

Geboren wurde Wilhelm Richard Wagner zu Leipzig am 22. Mai 1813. Früh verlor er den Vater, der Polizei-Aktuar war, und kam, als die Mutter in zweiter Ehe den Schauspieler und Lustspieldichter Ludwig Geyer heiratete, nach Dresden. Hier besuchte Wagner, der sich übrigens damals noch Richard Geyer nannte, die Kreuzschule; dann, als nach dem Tode des Stiefvaters, 1821, die Familie wieder nach Leipzig übersiedelt war, absolvierte er das dortige Nikolai-Gymnasium und bildete zugleich seine musikalische Begabung durch den Klavierunterricht des Organisten Gottlieb Müller und durch Kontrapunktstudien beim Kantor Weinlich aus. Der Beruf seines Stiefvaters wie seiner Geschwister — Schwester Rosalie war Schauspielerin, der Bruder Albert, Vater der Johanna Jachmann-Wagner, ein angesehener Sänger und Regisseur — brachte den Knaben frühzeitig in nahe Beziehungen zu dem Theater. Schon auf der Schule beschäftigten ihn die Ideen zu großen Tragödien nach dem Vorbilde Shakespeares; allmählich aber gewannen die musikalischen Neigungen die Oberhand. 1833 schrieb Wagner während eines Aufenthaltes bei seinem Bruder in Würzburg seine erste Oper „Die Feen“, deren Text er nach Gozzis Märchen „Die Frau als Schlange“ sich selber gemacht hatte. Im folgenden Jahre begann er seine Kapellmeistertätigkeit

als Musikdirektor am Stadttheater in Magdeburg. Hier lernte er seine spätere Frau, die Schauspielerin Minna Planer kennen und schrieb seine zweite Oper „Das Liebesverbot“, nach deren wenig erfolgreichen Aufführung (1836) er seine Stellung mit einer gleichen in Königsberg vertauschte. Nach dem Bankerott des dortigen Theaters übertrug ihm Holtei 1837 den Kapellmeisterposten in Riga. Zwei Jahre war er hier am Theater und als Dirigent der Abonnementskonzerte tätig; dann wandte er sich über London nach Paris. Eine schlimme Zeit harrte seiner in der französischen Hauptstadt. Der Hoffnung, sich als Opern-Komponist zur Geltung bringen zu können, mußte er bald entsagen, und die Sorge für die Existenz nötigte ihn zu untergeordneten musikalischen Arbeiten und Journalistendiensten. Er fertigte Klavierauszüge, Transkriptionen, Arrangements und dergleichen an und litt schwer unter so drückenden Verhältnissen. Trotzdem wurde für ihn der dreijährige Pariser Aufenthalt, der ihn mit den glanzvollen Aufführungen der großen Oper und mit Persönlichkeiten wie Berlioz, Liszt und Meyerbeer bekannt machte, in vielen Beziehungen fruchtbar. In diese Zeit fällt die Beendigung des „Rienzi“ und die Komposition der „Faust-Ouvertüre“ und des „Fliegenden Holländer“. *Rienzi* wurde auf Meyerbeers Empfehlung in Dresden angenommen und trug ihm mit dem ersten Erfolge (1842) die dortige Hofkapellmeisterstelle ein. Mit

dem Erscheinen des „Fliegenden Holländer“ an derselben Bühne (1843) beginnt ein neuer Abschnitt in Wagners Leben, die Parteinahme für und wider ihn in der Öffentlichkeit. Sein Ansehen wuchs durch die glänzende Tätigkeit, die er als Dirigent während seines Aufenthaltes in Dresden entfaltet hat. 1844 leitete er die Trauerfeier für C. M. v. Weber; 1846 die Aufführung von Beethovens IX. Sinfonie. Mit der Aufführung des „Tannhäuser“, der am 19. Oktober 1845 zum ersten Male in Szene ging, war sein Ruf als dramatischer Komponist endgültig befestigt. Bald machte aber seine Teilnahme an dem Maiaufstande des Jahres 1849 seiner öffentlichen Wirksamkeit für immer ein Ende. Zur Flucht gezwungen, wandte er sich zunächst nach Weimar zu Franz Liszt und ging dann über Paris nach Zürich. In der Schweiz hat Wagner die Mehrzahl seiner theoretischen Schriften und die Dramen seiner dritten Periode verfaßt, die bald eine vollständige Umwälzung des musikalischen Lebens herbeiführen sollten. Der noch in Dresden 1847 geschriebene „Lohengrin“ kam durch Liszts mutiges Eintreten 1850 in Weimar zur Aufführung und eroberte sich in kurzer Zeit die deutschen Bühnen. Sein Schöpfer aber blieb im Exil, bis er durch die Gunst König Ludwigs II. von Bayern der Verwirklichung seiner künstlerischen Pläne näher geführt wurde. Inzwischen hatte er während der Saison

1855 Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft in London geleitet und sechs Jahre später in Paris, durch die Opposition einer Clique, ein Fiasko seines „Tannhäuser“ erlebt. Nach erlangter Amnestie besuchte er 1862 Karlsruhe und Wien, ohne die Aufführung des inzwischen beendeten „Tristan“ durchsetzen zu können. Dieses Werk wurde erst durch die aufopferungsvolle Hilfe seines begeisterten Jüngers Hans von Bülow 1865 in München zum Siege geführt, wo im Juni 1868 auch die zu Biebrich am Rhein geschriebenen „Meistersinger“ zum erstenmal in Szene gingen. Bald darauf kehrte Wagner in die Schweiz zurück, gefolgt von Bülows Gattin Kosima, der Tochter Liszts. In Tribschen bei Luzern, wo er dauernden Wohnsitz genommen hatte, führte er die Arbeit an den „Nibelungen“ weiter, deren erste Entwürfe bis in die Dresdener Zeit zurückreichen. „Rheingold“ und „Walküre“ wurden einzeln in München gegeben; die Gesamtaufführung fand unter Hans Richters Leitung in Bayreuth statt und machte das Jahr 1876 zu einem der wichtigsten Daten in der Musikgeschichte. Mit einer großartigen Feier (Aufführung der IX. Sinfonie) war 1872 der Grundstein zu dem Festspielhause gelegt; die Propaganda der Wagnervereine und das Protektorat des Königs von Bayern hatte die materielle Basis des Unternehmens geschaffen. Wagner erlebte noch die Aufführung seines Bühnenweih-

festspiels „Parsifal“ unter Hermann Levis Leitung im Sommer 1882. Kränkelnd zog er sich nach Venedig zurück und starb hier im Palazzo Vendramin am 13. Februar 1883. Er liegt im Garten seiner Villa Wahnfried zu Bayreuth begraben.



# Felix Mendelssohn-Bartholdy

Geboren in Hamburg, 3. Februar 1809

Gestorben in Leipzig, 4. November 1847

UNSERE Zeit mit ihrem Hang zum Individualismus, mit ihrer Bereitschaft, den Inhalt eines Kunstwerkes über seine formale Gestaltung zu stellen, bringt Mendelssohn nicht immer diejenige Wertschätzung entgegen, deren er sich bei seinen Zeitgenossen erfreute, und die doch seiner Erfindungskraft, seiner künstlerischen Vornehmheit und seiner lebenswürdigen Anmut zweifellos gebührt. Die frühreife, an Mozart erinnernde Begabung des Knaben fand in der strengen Schule Zelters ihre Ausbildung, und der ihm eigene feine Sinn für Ebenmaß und Klarheit der Form entwickelte sich durch das Studium der klassischen Tonmeister. In seinem innersten Wesen aber war Mendelssohn Romantiker. Mit Weber, dessen Einfluß für ihn entscheidend wurde, half er die musikalische Romantik heraufführen und verlieh ihr nach der instrumentalen Seite, im besonderen für die Charakteristik des lichten Elfenwesens, den treffendsten Ausdruck. So beruht

seine Bedeutung in der glücklichen Verbindung von romantischem Inhalt und Klassizität der Form, die seine Werke kennzeichnet und ihm seinen Platz in der Musikgeschichte anweist.

In der Musik zum „Sommernachtstraum“, der „Walpurgisnacht“, den Konzertouvertüren, dem Violinkonzert und den „Liedern ohne Worte“ hat Mendelssohn Unvergängliches geschaffen. Auf dem Gebiete der Sinfonie und des Oratoriums, das er mit Glück wiederzubeleben suchte, reichte er nicht an seine großen Vorbilder Beethoven und Händel heran; aber auch hier gelangen ihm Werke von hoher Schönheit wie die italienische und die schottische Sinfonie, wie der „Paulus“ und der „Elias“, mit denen er seine größten Triumphe feierte.

Ein besonderes Verdienst hat sich Mendelssohn um die Pflege des Acappella-Gesanges erworben; die vierstimmigen „Lieder im Freien zu singen“ zeigen ihn von seiner meisterlichsten und zugleich von seiner volkstümlichsten Seite. Joh. Sebastian Bach hielt Mendelssohn vor allen hoch, und für die Verbreitung und das Verständnis der völlig in Vergessenheit geratenen Werke dieses Meisters setzte er mit Hingebung seine Kräfte ein. Er war es, der 1829 die Matthäuspasion durch eine denkwürdige Aufführung in der Singakademie wieder zu Ehren brachte. Universell in seiner Bildung, mit allen hervorragenden Geistern seiner Zeit auf ver-



Felix Mendelssohn-Bartholdy

Gemälde von Magnus



trautem Fuße, konnte der Enkel des großen Philosophen ganz anders als vor ihm irgend ein Musiker anregend auf seine Umgebung wirken. Durch Beispiel und Lehre schuf er sich eine zahlreiche Gemeinde, und seine Art zu dirigieren, für die ihm wieder Weber als Vorbild gedient hatte, blieb von dauerndem Einfluß auf das ganze öffentliche Musikleben Deutschlands. An seinen Namen knüpfen sich mehrere Institutionen. In Leipzig gründete er das Konservatorium, in Berlin trug er mit dazu bei, die Sinfonie-Soiréen der Kgl. Kapelle und den Domchor ins Leben zu rufen. Für den Menschen in Mendelssohn sprechen die herausgegebenen Briefe, die seinem edlen Charakter ein unvergängliches Denkmal setzen.

Mit neun Jahren spielte Mendelssohn zum ersten Male in einem öffentlichen Konzert; mit elf schrieb er Kammermusik, eine Kantate, Lieder und Männerquartette, mit fünfzehn führte er bereits seine vierte kleine Oper im väterlichen Hause auf, und als er siebzehn zählte, entstand ein Meisterwerk: die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“. In jungen Jahren ging Mendelssohn wiederholt ins Ausland. Zuerst 1816 und 1825 mit dem Vater nach Paris (Cherubini bot sich damals zur weiteren Ausbildung an), dann nach England und Schottland. Von London aus, das er häufiger besuchte, und wo die Erstaufführung der Sommernachtsouvertüre und anderer wichtiger Werke

stattfand, begann um 1830 sein Ruf als Komponist sich zu verbreiten. Auf der Fahrt nach Italien verweilte er mehrere Wochen in Weimar, nicht ohne Goethes lebhaftes Interesse zu erregen. Als nach der Rückkehr seine Bewerbung um die Nachfolge Zelters an der Berliner Singakademie erfolglos blieb, nahm er 1834 die Stellung eines städtischen Musikdirektors und Kapellmeisters an dem von Immermann gegründeten Theater in Düsseldorf an. Doch schon 1835 gab er den Posten auf und ging als Dirigent der Gewandhauskonzerte nach Leipzig. Nun begann seine eigentliche Glanzzeit. Seiner Wirksamkeit und Person, die alles Bedeutende an sich zog, verdankt Leipzig die dominierende Stellung im deutschen Musikleben. Vorübergehend kehrte Mendelssohn nach Berlin zurück, auf den dringenden Wunsch Friedrich Wilhelms IV., der ihn 1842 zum Generalmusikdirektor ernannte, und auf dessen Veranlassung er die „Antigone“-Musik komponiert hatte; 1844—45 lebte er in Frankfurt a. M. Schließlich zog es ihn doch wieder nach Leipzig zurück. Mendelssohn starb wenige Monate nach dem Tode seiner inniggeliebten Schwester Fanny, der musikalischen Genossin seiner Jugend, am 4. November 1847, von der ganzen Kunstwelt betrauert. Vor dem neuen Gewandhause Leipzigs ist ihm das Standbild errichtet.

## Frédéric François Chopin

Geboren am 1. März 1809 zu Zelazowa Wola bei Warschau

Gestorben am 17. Oktober 1849 zu Paris

VON den großen Tondichtern unseres Jahrhunderts hat sich keiner so ausschließlich der Klaviermusik zugewandt wie Chopin. Seine Kompositionen sind, mit Ausnahme der siebzehn polnischen Lieder, Klavierwerke, oder doch Werke mit Klavier. Daß er in dieser Beschränkung so Großes, so durchaus Eigenartiges geschaffen hat, charakterisiert ihn. An scharfer Prägung der musikalischen Persönlichkeit steht Chopin den bedeutendsten Meistern nicht nach. Sein Auftreten war epochemachend in der Klavierliteratur wie in der Geschichte des Klavierspiels. Wie er an der Stelle der klassischen Formen den freien Erguß der Phantasie setzte und seine Gebilde mit dem Inhalte eines romantischen Musikempfindens füllte, so führte er auch der Technik revolutionäre Elemente zu und wurde dadurch vorbildlich für Liszt und das moderne Klavierspiel überhaupt. Neben dem



Phantastischen aber war es das unendlich Verfeinerte, das fast krankhaft Sensible seiner Musik, womit er einen neuen und starken Reiz ausübte. Das Melancholische, Träumerische, Entrückte ist seine Domäne; aber auch das Leidenschaftliche und Glänzende. Der äußere Tonreiz spielt eine wichtige Rolle in seinen Werken; die Ausdrucksweise aber bleibt anmutig und vornehm, auch wo sie das im besten Sinne Salonmäßige streift. In Deutschland wirkte Chopin zunächst auf Robert Schumann, der ihn in begeisterten Kritiken bei uns eingeführt hat, und dessen Gattin Clara eine hingebende Interpretin seiner Werke wurde. Deutlicher noch und nachhaltiger zeigt sich sein Einfluß in der modernen Musik der slawischen Völker, besonders der Russen.

Chopin stammte väterlicherseits aus einer französischen Familie, die Mutter war Polin. In den meisten seiner Kompositionen, nicht nur in den Tänzen und Liedern, ist das polnisch-nationale Element von wesentlicher Bedeutung. Aus den Weisen und Rhythmen seines Volkes entnahm er den Stil und das Kolorit seiner eigenen Melodik, und auch da, wo er ganz selbständig ist, bleibt zum mindesten die Stimmung national gefärbt. Merkwürdig in der künstlerischen Entwicklung Chopins ist ferner die Frühreife, die fertige Abgeschlossenheit, mit der schon der Jüngling in die Welt trat. Als er



Frédéric-François Chopin  
Gemälde von Stattler nach Ary Scheffer



1828 nach Paris kam, brachte Chopin bereits einen großen Teil seiner Kompositionen mit, darunter die beiden Klavierkonzerte. Von einer eigentlichen Fortbildung ist kaum noch die Rede; er blieb in den letzten Werken derselbe wie in den ersten, als Komponist wie als Pianist eine ausgesprochene Individualität.

Den ersten Unterricht hat Chopin in seiner Vaterstadt von einem böhmischen Musiker namens Zwyny erhalten. Dann wurde der Direktor des Warschauer Konservatoriums, Joseph Elsner, sein Lehrer. Schon von neun Jahren trat Chopin öffentlich auf und erregte Aufsehen durch sein Klavierspiel und seine Kompositionen. In Paris, wohin sich Chopin als dem damaligen Ziele aller Virtuosen wandte, fand er eine bleibende Heimstätte, wenn er sich auch den Boden langsam erobern mußte. Seine vornehme, sensible Natur scheute vor der Berührung mit der Öffentlichkeit und ihren Mitteln, in ihr zu glänzen, zurück; selbst das Spielen in Konzerten widerstrebte ihm. Aber allmählich bildete sich ein auserwählter Kreis um ihn. Männer wie Liszt, Berlioz, Heine, Balzac, Meyerbeer werden seine Freunde, und die glänzendsten Salons öffnen ihm ihre Pforten.

Als Lehrer des Klavierspiels gesucht, mit voller Seele seinem eigenen Schaffen hingegeben, konnte Chopin sich eines von Jahr zu Jahr wachsenden Ruhmes erfreuen. Da legten sich finstere Schatten auf seinen Pfad und

verdunkelten sein Gemüt. Ein unheilbares Lungenleiden entwickelte sich um so rascher, als seine zarte Konstitution den doppelten Anstrengungen einen überreizten künstlerischen Tätigkeit und eines aufreibenden gesellschaftlichen Lebens nicht gewachsen war. Dazu kam eine rasende Liebe zu der Dichterin George Sand, eine Leidenschaft, die ihn vollends verzehrte. Ein längerer Aufenthalt auf Majorca vermochte das körperliche Übel nur aufzuhalten. Als scheinbare Besserung ihn zu einer Konzertreise nach England und Schottland verleitet hatte, kehrte Chopin im Herbst 1849 völlig gebrochen nach Paris zurück und verschied dort am 17. Oktober wie ein Licht, das verlöscht. Er fand sein Grab zwischen Cherubini und Bellini, und zu seiner Totenfeier führte man Mozarts Requiem auf, das er über alles geliebt hatte.

Mehr als ein halbes Jahrhundert ist hingegangen, und Chopins Name strahlt in ungetrübtem Glanze. Der bevorzugte Liebling aller Klaviervirtuosen, die in seinen Werken gern ihre Technik und ihre Vortragsfähigkeit zeigen, hat er auch an der Macht über das Gemüt des Hörers nichts eingebüßt. Die Beschäftigung mit Chopin ist freilich nicht ohne Gefahren; sein Stil ist nicht frei von Manieren und seine zuweilen überhitzte Phantasie kann Unselbständige leicht vom Wege des Gesunden und Natürlichen ablenken.

Vielleicht liegt aber gerade darin die eigentliche Bedeutung dieses Meisters, der dem nervösen modernen Musikempfinden, wenigstens nach einer Seite hin, den vollendetsten und feinfühligsten Ausdruck gegeben hat.

## Robert Schumann

Geboren am 8. Juni 1810 zu Zwickau

Gestorben am 29. Juli 1856 zu Endenich bei Bonn

**M**AN pflegte Schumann vornehmlich als den Vertreter der musikalischen Romantik hinzustellen. Mehr jedoch als die Romantik, in der er in Weber und Schubert bahnbrechende Vorgänger, in Marschner, Spohr und Mendelssohn verwandte Zeitgenossen gehabt hat, ist das Individualistische seiner Kunst für ihn bezeichnend. Der Hang des modernen Geistes, das Ich des Künstlers rücksichtslos hervortreten zu lassen und sein Schaffen mit dem Leben aufs innigste zu verknüpfen, er tritt in der Musik zuerst bei Robert Schumann in die Erscheinung. Aus der Anschauung, die aus der Selbstständigkeit der Musik auch ihre Gesetze herleitete, flüchtet er sich zu dem Standpunkt des Alldichters, dem auch die Tonkunst nur eine Kunst des Ausdrucks ist. So wird ihm die Musik im engeren Sinne zur Sprache, in der er alles, was ihn innerlich oder äußerlich bewegt,





Robert Schumann  
Zeichnung von Bendemann



wiederzugeben sucht. Zwei Züge müssen wir dem Bilde des Komponisten noch hinzufügen: das ausgesprochen Deutsche seines Wesens, das ihn nur seinen Landsleuten recht verständlich macht, und das nach innen Gekehrte, fast frauenhafte Zarte seiner Empfindungsweise.

Verschlossen und tief innerlich wie seine Musik war auch der Charakter Robert Schumanns. Gewiß ist sein Seelenleben ein leidenschaftlich bewegtes gewesen, obgleich es nicht viel über den äußeren Verlauf seines Daseins zu erzählen gibt. Als Sohn eines Buchhändlers in dem sächsischen Städtchen Zwickau geboren, sollte Schumann, namentlich auf den Wunsch der Mutter, die juristische Laufbahn einschlagen. In seiner Umgebung fand der heranwachsende Knabe wohl vielfache geistige Anregung, aber keine rechte Förderung seiner musikalischen Begabung. Es fehlte an den rechten Lehrkräften, und Schumann war bereits 18 Jahre alt, als er nach Absolvierung des Gymnasiums seiner Vaterstadt in Leipzig, wo er die Universität bezog, bei Friedrich Wieck geordneten Klavierunterricht erhielt. Dagegen hatte ihm das Geschäft seines Vaters Gelegenheit geboten, sich eine große Literaturkenntnis anzueignen und sich durch Lektüre zu befruchten. Unter allen Dichtern wirkten Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann am nachhaltigsten auf seine rege Phantasie und gewannen einen bleibenden Einfluß auf sein musikalisches Schaffen. Der Mutter

zuliebe setzte Schumann scheinbar seine juristischen Studien fort; aber in Leipzig wie in Heidelberg, wohin er 1829 ging, trieb er fast ausschließlich Musik. Dort war es Friedrich Wieck, hier der geistvolle Gelehrte und Musikkenner Thibaut, die seine Neigung fördernd unterstützten. Endlich im Jahre 1830 — der Vater war bereits 1826 gestorben — erhielt er die Erlaubnis, sich ganz der Kunst zu widmen, und nahm nun in Leipzig den Unterricht Wiecks mit verdoppeltem Eifer wieder auf, während er gleichzeitig bei Heinrich Dorn energische Studien in der Kompositionstheorie machte. Sein Ziel war die Laufbahn des ausübenden Virtuosen, und er war auf dem Wege, ein ausgezeichnete Pianist zu werden, als er sich in dem Bestreben, möglichst schnell die größte Unabhängigkeit der Finger zu erreichen, durch gewaltsame Experimente eine teilweise Lähmung der rechten Hand zuzog. Sein Zukunftsplan war damit für immer zerstört; aber das traurige Ereignis sollte für ihn und die Kunst zum Segen werden, indem es ihn ausschließlich auf die Komponistenlaufbahn wies. Schumann begann sich ihr ganz zu widmen, und eine reiche Produktivität entschädigte ihn bald für den Verlust seiner Hoffnungen. Gleich seine ersten Werke zeigten jedoch eine so eigenartige Individualität, daß sich ihr Verständnis nur langsam und zunächst nur einem kleinen Freundeskreise erschloß. Viel schneller verbreitete sich sein Name

und sein Einfluß durch die „Neue Zeitschrift für Musik“, die er im Jahre 1834 im Verein mit einigen Freunden gründete und deren Leitung er bis zum Jahre 1844 beibehielt. Schumann vertrat darin schriftstellerisch mit Nachdruck denselben Standpunkt, den er bewußt auch in seinen Kompositionen einnahm, und wurde dadurch bald das Haupt einer Partei. In der Fiktion der „Davidsbündler“ (Florestan, Eusebius, Meister Raro) objektivierte er die verschiedenen Seiten seiner Individualität und zog gegen jeden Schematismus in der Kunst ebenso grimmig wie gegen die Seichtigkeit und Verflachung der herrschenden Geschmacksrichtung zu Felde. Nicht geringer aber waren die positiven Verdienste, die er sich um die zeitgenössische Kunst erwarb. Wie er damit begann, als erster energisch für Chopin und Berlioz einzutreten, so schloß er seine Tätigkeit, indem er mit prophetischen Worten den jungen Brahms in die musikalische Welt einführte. Schumann war ein großes schriftstellerisches Talent; seine in den „Gesammelten Schriften“ erhaltenen Kritiken sind selbst kleine Kunstwerke, die auch da fesseln, wo der behandelte Gegenstand längst jedes Interesse verloren hat.

Von Opus 1—23 hat Schumann nur für das Klavier komponiert. Er schuf mit diesen Werken einen neuen, eigenartigen Klavierstil, der eine völlige Umwälzung hervorbrachte. Das Fantasie- und Charakterstück für Klavier

mit mehr oder weniger ausgesprochenem Programm verdankt gleichfalls eigentlich erst ihm seine Entstehung. Seine Liebe zu Clara Wieck, der genialen Tochter seines Lehrers, erschloß ihm dann die Welt des Liedes und führte ihn, indem sie den Lyriker in ihm weckte, auf die Höhe seiner Künstlerschaft. Der Vater des Mädchens, um das er lange werben mußte, war trotz aller Freundschaft für Schumann der Verbindung entgegen, weil die Grundlage einer gesicherten Existenz fehlte. Der Versuch, die Zeitschrift nach Wien zu verlegen und sich dort eine Stellung zu gründen, hatte keinen Erfolg. Da tat Schumann nach fast zehnjährigem Warten den entscheidenden Schritt und vermählte sich im Jahre 1840 auf gut Glück und gegen den Willen des Vaters mit seiner Clara. Kein Jahr ist für den Tondichter so fruchtbar gewesen, als dieses Jahr der Erfüllung, das ihm auch äußerlich in der Verleihung der Doktorwürde seitens der Universität Jena die erste und einzige Ehrung brachte. Um diese Zeit entstanden schnell hintereinander jene Liederhefte, die sein tiefstes Empfinden offenbaren und ihn in die erste Reihe der Meister nicht nur des Liedes stellen. Der „Liederkreis“, die „Myrten“, die „Dichterliebe“, „Frauenliebe und Leben“ sind unvergängliche Perlen der musikalischen Lyrik und haben unserm Komponisten das Herz seines Volkes erobert. Im Jahre 1843 entstand sein Hauptwerk auf vokalem Gebiete

„Das Paradies und die Peri“. Von seiner Kammer- und Konzertmusik seien das herrliche Klavierquintett (op. 44), die Streichquartette und das Klavierkonzert in A-Moll als Höhepunkt seines Schaffens genannt. Seine erste Sinfonie (in B-Dur) schrieb Schumann im Jahre 1841; drei andere folgten, die in D-Moll (1842), in C-Dur (1846) und in Es-Dur (1850). Bei aller Verehrung für den edlen Meister darf es ausgesprochen werden, daß es ihm trotz des sichtlichen Strebens, immer mehr der technischen Mittel Herr zu werden, nicht vergönnt war, in größeren Formen sein Bestes zu geben. Auch die Musik zum „Faust“, so viel Schönes sie enthält, ist ungleich und steht als Ganzes nicht auf der Höhe der Werke seiner mittleren Periode. Dasselbe gilt von der Kantate „Der Rose Pilgerfahrt“ und Schumanns einziger Oper „Genoveva“, die sich nicht dauernd auf der Bühne zu halten vermochte. Dagegen gehört die Musik zu Byrons „Manfred“ zu seinen reifsten und tiefsinnigsten Schöpfungen.

In Leipzig war Schumann kurze Zeit als Lehrer für Partiturspiel an dem neuen Konservatorium tätig, das er von ihm so hochverehrte Mendelssohn ins Leben gerufen hatte. Leider fehlt es nicht an Beweisen, daß Mendelssohn der warmen Begeisterung seines jüngeren Kunstgenossen recht kühl gegenüberstand und seiner Richtung wenig Verständnis entgegenbrachte. So siedelte



Schumann, der sich in einer Lehrtätigkeit ohnehin nicht wohl fühlte, 1844 nach Dresden über und lebte hier hauptsächlich komponierend. 1847 übernahm er die Direktion der Liedertafel und begründete im folgenden Jahre den Chorgesangverein. Mehrfache Kunstreisen mit seiner Gattin, der treuen Interpretin und Verbreiterin seiner Werke, brachten ihm Abwechslung und steigende Erfolge; doch sorgte ein tückisches Gehirnleiden, dessen erste Spuren sich schon in der Jugend gezeigt hatten, dafür, daß er sich seines Glückes nicht lange erfreuen sollte. Einem Rufe als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf war er 1850 voll froher Erwartungen gefolgt. Aber schon im Herbst 1853 mußte er seines Postens enthoben werden, da das Abnehmen der geistigen Spannkraft seine Stellung als Dirigent unhaltbar machte. In einem Anfall von Wahnsinn stürzte er sich im Februar 1854 in den Rhein. Er wurde zwar gerettet, doch war seine Überführung in eine Anstalt unvermeidlich geworden. In Endenich bei Bonn verbrachte Schumann noch zwei Jahre in völliger Umnachtung, die nur selten durch lichte Momente unterbrochen wurde, bis ihn am 29. Juli 1856 der Tod erlöste.

Dem edlen Menschen und Künstler hat die Nachwelt ein weihevolltes Andenken bewahrt. Alle „stillen, nachdenklichen Seelen“, alle Gemüter, die einer schwärmerischen Empfindung fähig sind, fühlen sich innig zu ihm hingezogen. Die moderne Musikentwicklung freilich, das

ist nicht zu leugnen, ist schneller, als man vermuten konnte, über einen beträchtlichen Teil seines Schaffens hinweggegangen. Nur die schönsten seiner Lieder und eine Reihe von Instrumentalwerken leben in unverminderter Jugendkraft. Was aber unvergänglich sein wird, ist der Schumannsche Geist, der eine neue Saite der Tonkunst enthüllt und für immer zum Erklingen gebracht hat.

## Peter Cornelius

Geboren am 24. Dezember 1824 zu Mainz

Gestorben am 26. Oktober 1874 ebenda

**D**ER Komponist des „Barbier von Bagdad“ war der Sohn eines Schauspielers, der an den vereinigten Theatern von Mainz und Wiesbaden eine geachtete Stellung einnahm. Peter Cornelius, am Weihnachtsabend des Jahres 1824 in Mainz geboren, sollte den Beruf des Vaters ergreifen und ist auch mehrmals auf der Wiesbadener Bühne aufgetreten. Aber der Erfolg war kein ermutigender; andererseits lockte ihn die Tonkunst, für die er sich seit seinem siebenten Jahre durch Gesangstudien, durch Violin- und Theorieunterricht, den er von einem Ungarn namens Panny und später von Heinrich Esser (dem nachmaligen Wiener Hofkapellmeister) erhielt, vorgebildet hatte. Sechzehn Jahre alt machte er bereits als zweiter Geiger eine Konzertreise des Mainzer Orchesters nach London mit. Als 1843 der Vater gestorben war, entsagte Cornelius der Bühne und ernährte sich und die Mutter vorläufig durch musikalischen Unterricht,

den er bis September 1844 in Wiesbaden erteilte. Um diese Zeit griff sein großer Verwandter, der Maler Cornelius, helfend in sein Schicksal und ließ den jungen Musiker nach Berlin kommen. Hier hat Cornelius fünf Jahre hindurch die Unterweisung des berühmten Theoretikers Dehn genossen und bei ihm die ernstesten Studien mit rastlosem Eifer betrieben.

Eine Menge Kompositionen im strengen Stile entstanden während dieser Zeit, und schon in Berlin begann auch der Schriftsteller in ihm sich zu regen. Er schrieb regelmäßige Berichte für eine Zeitung und übersetzte unter anderem altfranzösische Gedichte. Um Wagners Lohengrin kennen zu lernen, dessen Aufführung damals das große musikalische Ereignis war, ging Cornelius im März 1852 nach Weimar. Die Bekanntschaft mit Liszt und die Einwirkung der neudeutschen Kunstsphäre wurden für seine Entwicklung entscheidend. Zunächst blieb er allerdings nur kurze Zeit und verbrachte den Sommer in Bernhardshütte im Thüringer Walde, den folgenden Winter bei seinem Bruder in Westfalen; aber die neuen Eindrücke, zu denen sich noch die Bekanntschaft mit den Werken und den Theorien von Berlioz gesellte, zogen ihn unwiderstehlich wieder nach der Altenburg, dem Weimarer Wohnsitz Liszts, wo er hinfort ein gern gesehener Gast war. In seiner Vaterstadt bewarb er sich zweimal vergeblich um die Dirigentenstelle der

Mainzer Liedertafel. Das machte ihm aber um so weniger Sorge, als er inzwischen den Dichterkomponisten in sich entdeckt hatte. In einem Liederheft — seinem op. 1 — schlossen sich ihm die Mächte des Tones und der Sprache zusammen, und von nun an begann ein angeregtes Schaffen, das, völlig verschieden von dem bisherigen Arbeiten, ihn der neuen Richtung als unbedingten und doch eigenartigen Anhänger zuführte.

Nachdem er im Herbst 1853 das Musikfest in Karlsruhe mitgemacht und in Basel Richard Wagner persönlich kennen gelernt hatte, verlebte Cornelius die nächsten drei Jahre mit geringen Unterbrechungen in Weimar, erteilte Unterrichtsstunden, übersetzte Schriften von Liszt und Berlioz und war literarisch für das bei Schlesinger in Berlin erscheinende „Echo“ tätig. Ein Freundeskreis, zu dem vor allem Hans von Bronsart, Carl Tausig und das Ehepaar Feodor und Rosa von Milde gehörten, schloß sich eng an den mit glühender Begeisterung nach seinen Idealen strebenden Künstler, der bald auch mit der Feder nachdrücklich, aber in vornehmster Weise für die Wagner-Lisztischen Anschauungen eintrat. Als er trotz seiner Bemühungen in Not geriet, griff Liszt, der stets Hilfsbereite, ein und nahm ihn als ständigen Sekretär zu sich auf die Altenburg. Einige seiner schönsten Lieder, wie „Komm wir wandeln“, auch die bekannte Parodie des italienischen Opernstiles „Der Tod des Ver-

räters“ sind in diesen Jahren entstanden. Es trieb nun den Komponisten, der von Jugend auf seine Blicke auf die Bühne gerichtet hatte, an eine größere dramatische Arbeit zu gehen. Sein Sinn für Humor, der sich allerdings auf das Feinkomische beschränkte, ließ ihn ein heiteres Sujet wählen, einen Stoff aus 1001 Nacht. Im September 1856 war das Textbuch vollendet; im Thüringer Wald und am Rhein, in stiller Abgeschiedenheit, gestaltete sich dem Dichter während der nächsten zwei Jahre die Musik, an deren Instrumentation er dann noch während eines Aufenthaltes bei seinem Bruder in München durchgreifende Änderungen vornahm. Am 15. Dezember 1858 erlebte „Der Barbier von Bagdad“ in Weimar seine erste Aufführung. Liszt interessierte sich für die Oper wie für eine eigene und studierte sie selber ein. Die Opposition gegen die neue Richtung, die damals in Weimar noch stark war, brachte sie jedoch zu Falle, und erst der Nachwelt blieb es vorbehalten, dies Meisterwerk als solches zu würdigen. Bekannt ist, wie der bei der Premiere des „Barbiers von Bagdad“ ausbrechende Theaterskandal die Veranlassung wurde, daß Liszt sein Amt niederlegte und Weimar den Rücken kehrte. Auch Cornelius' Bleiben war nach diesem Ereignis kein langes mehr. Der Mißerfolg seiner Oper war für ihn folgeschwer. Im April 1859 ging er nach Wien, wo er, unfähig sich praktisch fortzuhelfen, bald

mehr und mehr in drückende Verhältnisse geriet. Auch fühlte er sich während der fünf Jahre, die er hier zubrachte, losgelöst von dem vertrauten Freundeskreis, vereinsamt und entmutigt. Dennoch förderte er, wenn auch langsam, ein zweites Musikdrama: den „Cid“. Der erste Akt war 1861 beendet, das ganze Werk im Frühjahr 1865. Auf sein Entstehen hatte Wagner nicht nur einen vorbildlichen, sondern geradezu einen persönlichen Einfluß, da der Umgang beider Männer bei Wagners Besuchen in Wien ein immer vertrauterer wurde, und Cornelius sich an den Schöpfer des „Tristan“ und der „Meistersinger“ immer enger gefesselt fühlte. Wagner verdankte er auch seine Berufung nach München mit einer festen Unterstützung aus der königlichen Kabinettskasse, die ihn aus aller Misere befreite. Freilich empfand er das Lehramt, das ihm an der Münchener Musikschule übertragen wurde, nur zu häufig als eine drückende Last; aber er konnte doch nun ruhiger seinem Schaffen leben und auch mit größerem Nachdruck seine literarische Tätigkeit wieder aufnehmen. Die gesicherte Anstellung ermöglichte ihm, einen eigenen Hausstand zu gründen: im März 1865 verlobte er sich mit einer Jugendfreundin aus Mainz. Der „Cid“ kam im Mai dieses Jahres in Weimar auf die Bühne. Die Oper wurde beifällig aufgenommen, hat sich aber auf die Dauer nicht halten können. An Frische und Originalität kommt sie dem



„Barbier“ nicht gleich, doch ist die Partitur im einzelnen reich an Schönheiten.

Die letzten neun Jahre seines Lebens hat Cornelius an einem dritten Bühnenwerke, der „Gunlöd“, gearbeitet, ohne es bei der Langsamkeit seines Produzierens fertigstellen zu können. Dagegen wurden noch eine Reihe kleinerer Arbeiten beendet, die zum Teil nach seinem Tode veröffentlicht sind. Unter ihnen nehmen die für seinen Freund Riedel in Leipzig geschriebenen Chorwerke und die endgültige Fassung der schon früher komponierten „Weihnachtslieder“ eine hohe Stufe ein. In München entstanden auch mehrere musik-ästhetische Aufsätze von bleibender Bedeutung sowie musterhafte Übertragungen aus dem Französischen von Boieldieuschen und Gluckschen Opern. Die Beziehungen zu Wagner blieben die denkbar herzlichsten. 1872 nahm Cornelius an der Feier der Grundsteinlegung des Festspielhauses teil, im folgenden Jahre reiste er noch einmal zu Wagners 60. Geburtstag nach Bayreuth. Seine letzte Sorge galt einer Umarbeitung des „Barbier“, zu der er jedoch nur Skizzen entwerfen konnte. Im Sommer 1874, als er mit seiner Familie Mainz besuchte, stellten sich unvermutet die Zeichen eines schweren diabetischen Leidens ein, dem der Künstler bereits am 26. Oktober des Jahres in seiner Vaterstadt erlag. Zehn Jahre nach seinem Tode gelang es Felix Mottl in Karlsruhe, das Andenken an Peter

Cornelius wieder wachzurufen durch die Aufführung des „Barbier von Bagdad“ auf Grund einer neuen Bearbeitung, an der sich dann auch der Münchener Hofkapellmeister Levi beteiligt hat. In dieser Gestalt trat das lebenswürdige und geistvolle Werk seinen Siegeszug über viele deutsche Bühnen an und hat im Verein mit sinnigen Liedern und Chören seinem Schöpfer zu dauerndem Ruhme verholfen.

Unter den Großmeistern der neudeutschen Tonkunst nimmt Cornelius keine erste, keine führende Stellung ein. Im Vergleich mit einem Wagner, einem Liszt ist er — wie er sich selbst einmal bezeichnet — nur ein „Nebemensch“, wie der Zufluß eines gewaltigen Stromes ein Nebenfluß ist. Aber er hat das Seinige zu der Bewegung der Geister beigetragen, und wie er am feinsten mit Worten und Gründen die neue Richtung verteidigt hat, so ist er auch eine der feinsten und anmutigsten Erscheinungen innerhalb der ihm verwandten Komponistengruppe. Voll Geist und hohen enthusiastischen Strebens, lebenswürdig und mit einem nur ihm eigenen Humore gibt sich die künstlerische Persönlichkeit des Dichterkomponisten; als tief und unendlich sinnig wird uns auch der Charakter des Menschen Cornelius geschildert. So hat er durch stark ausgeprägte Eigenart seinen Platz in der Geschichte ausgefüllt.

## Anton Rubinstein

Geboren am 28. November 1829 zu Wychwatynetz

Gestorben am 20. November 1894 zu Peterhof

**T**ROTZ seiner russischen Abstammung, und obgleich nationale Elemente in seiner Musik eine wichtige Rolle spielen, gehört Anton Rubinstein im wesentlichen doch der deutschen Kunstgeschichte an. In Deutschland erhielt er seine theoretische Ausbildung, und deutsche Meister sind es, im besonderen Schumann und Beethoven, an die sein Schaffen anknüpft. Die russische Musik, die auch jetzt noch ihre Unabhängigkeit vom Abendland nicht ganz verleugnen kann, war zu Rubinsteins Jugendzeit in den ersten Stadien der Entwicklung. Durch sie konnte der heranreifende Künstler keine zureichende Anregung für seine Begabung finden, wenngleich die nationalen Weisen seines Volkes seiner Melodik frisches Blut zuführten; wohl aber hat er seinerseits mächtig in diese Entwicklung eingegriffen.

Anton Rubinstein wurde 1829 am 16. November russischen Stiles (also am 28. unserer Zeitrechnung) in

dem Dorfe Wychwatynetz bei Jassy an der Grenze von Podolien und Bessarabien geboren. Er war das dritte von sechs Geschwistern, von denen außer ihm sein Bruder Nicolaus († 1881) als hervorragender Pianist und Direktor des Moskauer Konservatoriums den Namen der Familie bekannt gemacht hat. Vom Vater erbte er die lebenswürdige Sorglosigkeit in der Auffassung des Lebens, von der Mutter die Willensenergie und die Begabung für die Tonkunst. Als Rubinstein sechs Jahre alt war, übersiedelte die Familie nach Moskau, wo der Vater eine Fabrik für Bleistifte und Stecknadeln errichtete, und hier erhielt der Knabe gründlichen Unterricht durch den Pianisten Villoing, einen ausgezeichneten Pädagogen. Villoing ist Rubinsteins einziger Lehrer im Klavierspiel gewesen, von dessen achtem bis dreizehntem Jahre. Als zehnjähriges Kind trat Rubinstein zum erstenmal in Petersburg vor die Öffentlichkeit. 1840 brachte ihn Villoing nach Paris. Der kleine Virtuose erregte schon damals allgemein Aufmerksamkeit. Chopin erkannte seine eigenartige Begabung, und Liszt soll, als er ihn hörte, ausgerufen haben: „Der wird der Erbe meines Spiels“. Liszt war es auch, der ihm riet, seine musikalische Reife in Deutschland zu erstreben und hier seine natürlichen Anlagen durch theoretische Studien zu vertiefen. Rubinstein folgte dem Ratschlag, unternahm jedoch zuvor noch in Gesellschaft seines Lehrers Kon-

zertreisen, die ihn nach den Niederlanden und Wien, durch Ungarn und über Leipzig, Berlin und Hamburg nach England, endlich nach Dänemark, Schweden und Norwegen führten. 1844, nach kurzem Aufenthalte in seiner Heimat, finden wir Rubinstein in Berlin als Schüler des berühmten Kontrapunktisten Dehn, dessen Unterweisung er auf Meyerbeers und Mendelssohns Empfehlung aufsuchte. In seiner Begleitung waren die Mutter und sein Bruder Nicolaus. Als aber zwei Jahre später der Vater starb und die Seinen in Not hinterließ, kehrte die Mutter mit dem jüngeren Sohn nach Rußland zurück, und der Siebzehnjährige war nunmehr angewiesen, für sein weiteres Fortkommen selbständig zu sorgen. Anfangs wurde ihm dies nicht leicht. In Wien, wohin er sich 1847 wandte, mußte er sich kümmerlich durch Stundengeben erhalten, da aus dem einstigen Wunderkinde ein ziemlich unbeachteter Klavierspieler geworden war. Aber weder die äußere Not noch Enttäuschungen, die er als Künstler erfuhr, konnten sein rastloses Streben aufhalten. Um diese Zeit begann Rubinstein, seine bei Dehn erworbenen theoretischen Kenntnisse in eigenen Kompositionen zu verwerten. Das Jahr 1848 verlebte Rubinstein in Berlin, inmitten der revolutionären Bewegung; dann wandte er sich, auf die Begründung einer Existenz in Deutschland verzichtend, nach Petersburg zurück. Es sollten noch Jahre ver-

gehen, bevor sein Stern sich leuchtend erhob. In Rußland brachten die Beziehungen zum Kaiserlichen Hofe, namentlich zur kunstsinnigen Großfürstin Helene, Rubinstein in die Höhe. Er wurde zu den Konzerten im Michaelpalais zugezogen und übernahm dort zunächst die Begleitung der Gesangsvorträge. Später bewilligte ihm die Gunst der Großfürstin die Mittel zu einer selbständigen Kunstreise durch Europa, die mit Unterbrechungen vier Jahre währte (1854—58) und dem jungen Meister eine reiche Ernte an Gold und Lorbeeren eintrug. Auf Veranlassung seiner Gönnerin entstanden auch die ersten dramatischen Arbeiten, auf russische Textunterlagen geschrieben. Die bedeutendste unter ihnen ist „Dimitri Donskoi“ (1852).

Es spricht für die menschliche Persönlichkeit Rubinsteins, daß er, auf dem Gipfel der Meisterschaft angelangt, nicht nur an die Verbreitung seines eigenen Ruhmes, sondern auch an das künstlerische Wohl und Wehe seines Volkes dachte. An den Musikabenden der Großfürstin Helene war auch der Rückstand Rußlands in allen musikalischen Dingen zur Sprache gebracht worden, und mit dem ihm eigenen Feuereifer ergriff er die Idee, eine Hebung dieser Verhältnisse anzustreben. Aus seiner Initiative wurde die „Kaiserliche Musikgesellschaft“ ins Leben gerufen, die seitdem, in Zweiganstalten über die Hauptstädte des Reiches verbreitet, Rußlands

vornehmstes Konzertinstitut bedeutet, und aus der dann wiederum das Petersburger Konservatorium hervorgegangen ist. Rubinstein übernahm 1859 die Leitung der Musikgesellschaft, 1862 die Direktion des Konservatoriums und wußte eine Reihe bedeutender Lehrkräfte um sich zu vereinigen. Als Organisator wie als Lehrer, Dirigent, Komponist und Virtuose ist er für sein Land von unschätzbbarer Bedeutung gewesen. 1867 gab er seine Stellungen auf, um aufs neue mit seiner Kunst im Auslande Triumphe zu feiern.

Rubinsteins Erfolge als Klavierspieler haben seit dem Rücktritt Liszts nicht ihresgleichen gehabt. Wohin er kam — und es gibt kein Land Europas, in dem er nicht öffentlich gespielt hätte — wurde er als der Erste seiner Zeit anerkannt. Die Verbindung absoluter Meisterschaft über jedes Gebiet der Klaviertechnik mit einer ganz auf das Innere gerichteten Ausdrucksfähigkeit, wie sie bei ihm sich vollzogen hat, steht einzig da. Sein Spiel setzte sich wie alles Geniale über die Erfordernisse des Korrekten und Zuverlässigen hinweg; aber es trug den Stempel einer leidenschaftlich empfindenden Persönlichkeit und wirkte darum hinreißend auf Musiker wie auf Laien. Es war, wie die ganze Erscheinung des Mannes, ein Sinnbild der Kraft, aus der auch die Gabe zartester, poesievollster Stimmungsmalerei floß. Rubinstein war gleich groß, ob er nun die Schöpfungen unserer Klas-



siker interpretierte, oder sich sinnig in die Werke der Romantiker vertiefte, oder sich als glänzender Salonspieler gab. Eigentümlich war ihm dabei ein internationaler Zug. An seiner Technik entzückte besonders der weiche singende Anschlag, zu dem ihn nicht zum wenigsten das Vorbild des Sängers Rubini in jungen Jahren befähigt haben soll.

Nicht in gleichem Maße wie als ausübender Künstler hat Rubinstein als schaffender allgemeine Würdigung erfahren. Es muß auch gesagt werden, daß seine zahlreichen Kompositionen sowohl in sich wie untereinander eine beklagenswerte Ungleichheit aufweisen. Vielleicht hat das unruhige Leben des Meisters viel dazu beigetragen. Eigentümlich ist seiner Musik das orientalische Kolorit, die Prägnanz und Originalität des Rhythmus und ein gewisser Hang zum Barocken. Leicht sprudelte ihm die Erfindung; das Ursprüngliche seines Schaffens hätte ihn den Größten gleichgesetzt, wenn sich ihr der Ernst und die Geduld des reifen Ausgestaltens zugesellt hätten. Rubinstein ist mit Ausnahme der Kirchenmusik auf allen Gebieten außerordentlich fruchtbar gewesen. Von seinen dramatischen Werken haben die Opern „Feramors“ (1863), „Der Dämon“ (1871), „Die Makka-bäer“ (1875), „Nero“ (1879) und das Ballett „Die Rebe“ (1882) in Deutschland den meisten Erfolg gehabt. Unter seinen 6 Sinfonien werden sich die siebensätzigige „Ozean-

symphonie“ und die „Dramatische“, unter den Klavierkonzerten die in G-Dur und D-Moll dauernd erhalten. Ungleichwertiges bietet die Kammermusik Rubinsteins; aber reich an Schätzen sind die Werke für Klavier allein und seine Lieder, von denen „Der Asra“, „Es blinkt der Tau“ und „Gelb rollt mir zu Füßen“ sich am schnellsten verbreiteten. Je älter er wurde, desto eifriger suchte Rubinstein mit der „geistlichen Oper“ ein Mittelding zwischen Oper und Oratorium zu schaffen. „Der Turmbau zu Babel“, „Sulamith“, „Das verlorene Paradies“, „Christus“ und „Moses“ waren die Früchte solcher Bestrebungen. Daß es ihm nicht gelang, ihre szenische Aufführung durchzusetzen und überhaupt als Komponist sich so, wie er es ersehnte, zur Geltung zu bringen, war der Schmerz seines Lebens. Eine zunehmende Bitterkeit bemächtigte sich seiner mit den Jahren, die in dem Buch „Die Musik und ihre Meister“ (1891) vernehmlich zum Ausdruck kommt.

Die Jahre 1870—71 hatte Rubinstein in Paris verbracht. Nach kurzer Tätigkeit als artistischer Leiter der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien folgte er 1872 einem Antrag nach Amerika und gab im Verlaufe einiger Monate 215 Konzerte in den Vereinigten Staaten. Dann lebte er abwechselnd in Deutschland und Rußland, durch häufige Konzertreisen die Zeiten stiller Arbeit unterbrechend. Im Winter 1885/86 führte Rubinstein

den Gedanken aus, mit einer Tournée durch die Hauptstädte Europas seine Tätigkeit als Klavierspieler für die Öffentlichkeit zu beschließen. Er gab die berühmt gewordenen „historischen“ Konzerte, in denen er die gesamte Klavierliteratur von Bach bis auf die Gegenwart an sieben Abenden zur Anschauung brachte. 1887 übernahm er noch einmal die Direktion des Konservatoriums in Petersburg. Noch einmal wollte er versuchen, die Entwicklung der russischen Musikverhältnisse nach besten Kräften zu fördern, gab aber, von mancherlei Enttäuschungen entmutigt, nach drei Jahren die Stellung wieder auf und siedelte 1891 nach Dresden über. Die letzten Jahre verbrachte er in Peterhof bei Petersburg, wo er, seit 1865 verheiratet, in seiner Villa ein glückliches Familienleben führte. Hier endete unvermutet am 20. November 1894 ein Herzschlag sein ruhmreiches Leben.

Rubinstein war auch als Mensch eine anziehende Persönlichkeit. Geistig vielseitig gebildet und von natürlicher Liebenswürdigkeit, übte er namentlich auf das weibliche Geschlecht einen starken Zauber aus. Großzügig wie sein ganzes Denken war seine Lebensführung. Von unbegrenzter Gastfreundschaft, liebte er es, Leute um sich zu versammeln; offen wie sein Sinn war stets seine Hand. Rubinstein hat ein nach Hunderttausenden zählendes Vermögen verschenkt, und wie einst sein erstes Konzert, war auch seine Abschiedstournée in den Dienst

der Wohltätigkeit gestellt. Als Lehrer und Organisator konnte der sonst leicht Erregbare von unermüdlicher Ausdauer und Pflichttreue sein. Zu seinen kleinen Leidenschaften gehörte seine bekannte Anhänglichkeit an die Zigarette und das Kartenspiel. In der körperlichen, etwas schwerfälligen, echt slawischen Erscheinung des Meisters, die am Flügel stets lebhaftes Interesse erweckte, fiel eine der Beethovenschen ähnliche Schädelbildung auf.

Anton Rubinstein hat es nicht an der Begeisterung seiner Zeitgenossen, auch nicht an äußeren Zeichen der Anerkennung gefehlt. In Rußland wurde er in den erblichen Adelstand erhoben. Sein Andenken wird hochgehalten werden von all denen, die in dem Schaffen und Wirken des unvergeßlichen Mannes die vornehme künstlerische Gesinnung und die unerhörte musikalische Genialität recht zu erkennen vermögen.

## Franz Liszt

Geboren am 22. Oktober 1811 zu Reiding

Gestorben am 31. Juli 1886 zu Bayreuth

**F**RANZ LISZT wurde in der Nacht vom 21. zum 22. Oktober des Jahres 1811 zu Reiding bei Ödenburg in Ungarn geboren. Sein Vater, Adam Liszt, war dort Gutsverwalter des Fürsten Esterházy; er war für Musik begabt, spielte selbst verschiedene Instrumente und stand zu Haydn und dessen Schüler und Nachfolger Hummel in persönlichen Beziehungen. Hummels Vorbild war es wohl auch, was die Ausbildung des Sohnes zum Pianisten veranlaßte, als dessen außerordentliche Veranlagung überraschend früh zutage trat. Franz war noch nicht 9 Jahre alt, als er zu Ödenburg sich öffentlich hören ließ und ein Konzert und eine freie Fantasie spielte. Der Fürst interessierte sich für den Knaben, und einige ungarische Magnaten bewilligten ihm ein jährliches Stipendium, so daß er in Wien seine Studien bei Czerny fortsetzen konnte. Sein Lehrer in der Theorie war der Hofkapellmeister Salieri, derselbe,



Franz Liszt  
Gemälde von Ary Scheffer





der auch Beethoven und Schubert einst unterrichtet hatte. Im Jahre 1823 gingen Vater und Sohn nach Paris, nachdem der kleine Franz zuvor noch das Glück gehabt hatte, von Beethoven gehört und ermutigt zu werden. Der Plan, als Schüler in das berühmte Conservatoire zu treten, scheiterte an der ablehnenden Haltung Cherubinis, der alle Wunderkinder haßte; in der Pariser Gesellschaft jedoch fand der geniale Knabe bereitwillige Aufnahme und begeisterte Anerkennung. Hier wurde er wahrhaft verhätschelt, was ihn jedoch nicht abhielt, mit eisernem Fleiße an seiner Fortbildung zu arbeiten. Die Meisterwerke der Vergangenheit, vor allem Sebastian Bach, waren schon damals sein tägliches Studium. Wie auch sein Schöpfungstrieb allmählich erstarkt war, beweist die Tatsache, daß eine dramatische Arbeit von ihm an der Großen Oper zur Aufführung kam. Nach dem Tode des Vaters (1827), der auf das Gemüt des jungen Künstlers einen nachhaltigen Einfluß übte, siedelte die Mutter nach Paris über. Mehrere Jahre lebte Liszt nun zurückgezogen, wissenschaftlichen Studien obliegend, komponierend und als vielgesuchter Klavierlehrer tätig. Während dieser Zeit, in die auch die unglückliche Liebe zu seiner Schülerin, der geistvollen Komtesse Saint-Criq fällt, hat er wohl hauptsächlich den Grund zu seiner neuen, für die Klaviertechnik unseres Jahrhunderts bahnbrechenden Spielweise

gelegt. Denn als es ihn bald darauf zu erneuter Betätigung in die Öffentlichkeit lockte, sehen wir ihn bereits als fertigen Meister auftreten.

Drei eigenartige und gewaltige Künstlernaturen hatten inzwischen auf den werdenden Liszt Einfluß gewonnen und wiesen seinem Streben die Richtung. Das Virtuositentum Paganinis, dessen Etüden er zunächst für Klavier übertrug, gab ihm den ersten Anstoß; dann kamen die faszinierende Persönlichkeit Chopins, der 1832 in Paris erschien, und — für den Komponisten von entscheidender Wichtigkeit — die revolutionären Bestrebungen des Romantikers Berlioz, des Begründers der Programmmusik. Mit Chopin war Liszt durch eine innige Freundschaft verbunden, und die Spielweise des genialen Polen ist gewiß nicht ohne Einwirkung auf seine eigene geblieben. Zu Berlioz, dessen „Symphonie fantastique“ durch Liszts Klavierbegleitung zuerst in Deutschland bekannt wurde, mußte sich unser Meister naturgemäß hingezogen fühlen: im eigensten Wesen, das nach innigerer Verbindung zwischen Poesie und Tonkunst verlangte, das jedem Fortschritt um seiner selbst willen freudig entgegenkam, war er dem kühnen Neuerer aufs engste verwandt. Die Anregungen, die er von Berlioz empfing, im besonderen dessen motivische Gestaltungskunst, die Charakteristik und Ausdrucksfähigkeit des erweiterten Orchesterapparates sowie die Verwendung einer poe-

tischen Grundidee als formbildendes Element, blieben fortan maßgebend für Liszts ganzes Schaffen. So ward er, neue und eigene Wege suchend, zum Schöpfer der „Sinfonischen Dichtung“ und damit zum Begründer einer neuen Instrumentalkunst in Deutschland.

Ein Ereignis für Liszt bedeutete seine Bekanntschaft mit der Gräfin d'Agoult, die sich leidenschaftlich in ihn verliebte, ihren Gatten verließ und dem Künstler nach Genf folgte, wohin dieser sich 1834 gewendet hatte. Sie gebar ihm drei Kinder, deren zweites, Kosima, sich mit Liszts großem Schüler Hans von Bülow vermählte und später die Gattin Richard Wagners wurde. Mit den Jahren gestaltete sich das Verhältnis zwischen Liszt und der Gräfin zu einem unerquicklichen und begann sich zu lockern; Liszt sandte seine Kinder zur Mutter nach Paris und lebte hinfort ungebunden nur den Zielen seiner künstlerischen Laufbahn.

Sein Ruf als Pianist hatte ihn auf die Höhe des Ruhms geführt. Als Thalberg im Jahre 1835 Aufsehen erregte und alle Welt ihm zujubelte, ging Liszt nach Paris zurück, trat mit ihm in die Schranken und blieb im Wettstreite Sieger. Dem Glanz und der Kraft seiner völlig neuen Klaviertechnik gesellte sich ein feuriges Temperament und eine Tiefe der musikalischen Auffassung, die eine unmittelbare Wirkung auf die Zuhörer übten. In seinen Konzerten brachte Liszt so ziemlich die ganze Klavierliteratur zum

Vortrag. Immer mehr aber erkannte er seine Mission in der Wiedergabe der klassischen Meister, vor allem Beethovens, und in dem Eintreten für junge zeitgenössische Talente. Von seinen eigenen Kompositionen aus dieser Periode seien die Ungarischen Rhapsodien, in denen er die Musik der Zigeuner konzertfähig machte, die Fantasien über Opernthemen und die bekannten Transkriptionen Schubertscher Lieder genannt. Liszt unternahm Reisen durch ganz Deutschland; er spielte in London, Paris, Brüssel und Kopenhagen. Überall riefen sein Spiel und seine genialen Improvisationen jubelnde Begeisterung hervor und trugen ihm unerhörte Ehrungen ein. In Ungarn gestaltete sich sein Besuch zu einem wahren Triumphzug. Dabei nahm der Gefeierte an allen menschlichen Dingen regsten Anteil; fördernd suchte er überall einzugreifen, sein Hang zur Wohltätigkeit, zur selbstlosen Betätigung seiner Kunst für andere und für öffentliche Zwecke war ein hervorstechender Zug seines Charakters.

Den Wander- und Virtuosenjahren Liszts, die man bis zum Jahre 1848 rechnen kann, folgte die Zeit seiner Dirigententätigkeit in Weimar. Hier hatte er sich als „Kapellmeister in außerordentlichen Diensten“ fesseln lassen. Er lebte auf der Altenburg, eine umfassende Tätigkeit entfaltend und mehr denn je dem eignen Schaffen hingegeben. Die meisten seiner „Sinfonischen

Dichtungen“, die mit den Klavierkonzerten in Es- und A-Dur den wesentlichen Bestandteil seines künstlerischen Vermächtnisses bilden, sind hier entstanden. Doch auch viele seiner Lieder stammen aus dieser Periode. Als Dirigent war Liszt unablässig und mit Aufopferung bestrebt, weniger bekannte ältere Werke und bedeutende neuere dem Verständnis der Zeitgenossen näher zu bringen. Unter ihm kamen an der Weimarer Bühne u. a. der „Lohengrin“ und von Berlioz „Benvenuto Cellini“, von Cornelius „Der Barbier von Bagdad“ zur ersten Aufführung. Liszts Beziehungen zu Wagner, seine begeisterte Hingabe an die Sache des Freundes sind bekannt; er nahm den Flüchtling auf, unterstützte den Notleidenden, tröstete den Verbannten und trat mit Wort und Tat als Erster und Eifrigster für ihn ein. Daß ein so ideales Streben in seiner Umgebung nicht immer Dank erntete, ja gelegentlich auf Widerstand stieß, ist nicht verwunderlich. Durch die Intrigen des Intendanten Dingelstädt verstimmt, gab Liszt seinen Posten auf, und verbittert durch trübe Erlebnisse, wie den Tod seines Sohnes und die Unmöglichkeit, mit der von ihrem Gatten geschiedenen Fürstin Wittgenstein eine katholische Ehe einzugehen, zog er sich gänzlich zurück. Seine letzte Tat in Weimar war die Gründung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“. Von 1863 an lebte er in Rom, still für sich arbeitend, mit schriftstellerischen und mu-

sikalischen Werken beschäftigt. Einem religiösen Bedürfnis folgend nahm Liszt, der schon von Kindheit an eine tiefe und echte Frömmigkeit gezeigt hatte, im Jahre 1865 die kirchlichen Weihen mit dem Titel Abbé. Von nun an widmete er sich immer ausschließlicher der kirchlichen Tonkunst. Die „Graner Festmesse“, das Oratorium „Christus“, die „Legende von der heiligen Elisabeth“ sind die wichtigsten Zeugnisse für sein Bestreben, eine Wiederbelebung der katholischen Kirchen- und Oratorienmusik herbeizuführen. Auf dringendes Bitten des Großherzogs ließ Liszt, der zum Kammerherrn und Ehrenbürger ernannt war, sich später bewegen, wieder nach Weimar zurückzukehren; aber er bekleidete weder ein Amt, noch ließ er sich, wenige Anlässe ausgenommen, öffentlich hören. Zwanzig Jahre hindurch lebte er in der „Hofgärtnerei“, einen großen Kreis von Schülern und Anhängern um sich versammelnd, durch die er nach außen hin und auf kommende Geschlechter wirkte. Er starb, 75 Jahre alt, am 31. Juli 1886 in Bayreuth, wohin er zum Besuch der Festspiele gegangen war, an den Folgen einer Lungenentzündung.

Franz Liszt ist die glänzendste Erscheinung unter den modernen Musikern. Mit seiner genialen Veranlagung verband er eine hohe Intelligenz, wissenschaftliche Bildung, weltmännische Gewandtheit und ein kavaliermäßiges Auftreten, und dadurch eroberte er dem Musikertum eine

soziale Stellung, die es vordem nicht inne hatte. Als Klavierspieler feierte er Triumphe wie vor und nach ihm kein anderer sie erlebt hat; als Dirigent wurde er das Vorbild einer neuen, erfolgreichen Schule, als Schriftsteller war er mit Glück propagandistisch tätig. Seine Kompositionen fanden und finden nicht unbedingte, allgemeine Anerkennung; aber auch in ihnen ist Liszt durch die von ihm ausgegangenen Neuerungen und Anregungen von weittragender Bedeutung. Mit dem Gedächtnis so hohen Vollbringens wird die Nachwelt zugleich das Andenken an einen der edelsten Menschen verbinden.



## Johannes Brahms

Geboren am 7. Mai 1833 zu Hamburg

Gestorben am 3. April 1897 zu Wien

„**D**AS ist der, der kommen mußte.“ Mit diesen Worten faßte einst Robert Schumann in einem Briefe sein Urteil über den jungen Brahms zusammen. Wenn nicht alle Zeichen trügen, wird so auch die Nachwelt über einen Musiker denken, der mit mächtigem Pathos die Massen hinzureißt und doch feiner organisierte Naturen durch seine intime Feinkunst zu rühren, zu erheben vermag.

Noch stehen wir ihm zu nahe, um sein künstlerisches Vermächtnis ganz überschauen zu können. Nur so viel läßt sich feststellen, daß in immer weiteren Kreisen an seiner überragenden Bedeutung nicht mehr gezweifelt wird. Wenn auch das Brahmsche Melos, die innerste Seele seiner Musik noch nicht überall empfunden wird — die Anhänger der heterogensten Kunstanschauungen verkennen weder die Meisterschaft der Gestaltung, noch die Tiefe und Eigenart seines Wesens. Die musi-



Johannes Brahms  
Zeichnung von Willy von Beckerath



kalische Welt ist sich darin einig geworden, daß wir in Brahms einen der führenden Geister, einen Großmeister der Tonkunst zu verehren haben. Zu den Bestrebungen einer auf das Prinzip der materiellen Wirkung des Klanges gegründeten Schule einerseits, andererseits zu der Auffassung der Tonkunst als reiner Kunst des Ausdrucks bildet Brahms mit seiner transzendenten und zugleich formvollen Musik den notwendigen ergänzenden Gegensatz. Gegenüber den Verdiensten Wagners und der eigentlichen Romantiker wird ihn vielleicht eine spätere Zeit als den wesentlichsten Erhalter und Fortbildner der klassischen, im besonderen der Beethovenschen Traditionen ansprechen.

Johannes Brahms wurde am 7. Mai 1833 in Hamburg geboren, die Familie aber stammt aus Holstein. In dem Dorfe Heyde hatte der Großvater eine Gastwirtschaft betrieben; der Vater war in jungen Jahren nach Hamburg gewandert, um als Musiker sein Brot zu verdienen. Er spielte Horn und verschiedene Streichinstrumente und war lange Zeit als Kontrabassist in den Orchestern des Karl-Schulz- und des Stadttheaters tätig. Von ihm berichtet man den klassischen Ausspruch: „Ein reiner Ton auf dem Kontrabaß ist ein purer Zufall.“ Die Familie lebte in den ärmlichsten Verhältnissen und die Kindheit unseres Meisters war eine sehr trübe. Er selbst erzählt: „Damals komponierte ich auch schon, aber nur in aller

Heimlichkeit und in den frühesten Morgenstunden; tagsüber arrangierte ich Märsche für Blechmusik u. dgl., nachts saß ich in Schänken am Klavier.“ Brahms hatte zwei Geschwister, einen Bruder Fritz, der gleichfalls Musiker war und zuletzt in Hamburg als Klavierlehrer lebte, und eine Schwester Elise, die an einen Uhrmacher verheiratet war. Beide sind ihm im Tode vorausgegangen.

Der kleine Johannes war ein in sich gekehrter, stiller Knabe, der das Kümmerliche seiner Verhältnisse wohl nicht allzu drückend empfunden hat. Sein reiches Phantasieleben entschädigte ihn für vieles, und frühzeitig nahm ihn seine Kunst gefangen. Die angeborene Begabung äußerte sich zunächst in seinem Klavierspiel. Brahms war kein sogenanntes Wunderkind, aber eine auffallende Frühreife zeichnete sein Musizieren aus. Bis zu seinem 14. Lebensjahre blieb er Schüler von Otto Cossel, einem tüchtigen, gediegenen Musiker; dann übernahm seine weitere Ausbildung Eduard Marxsen in Altona. Kurz zuvor war Brahms zum ersten Male an die Öffentlichkeit getreten in einem Konzert, in dem er — bezeichnend für seine künftige Richtung — mit Variationen über ein Volkslied debütiert hatte. Marxsen erkannte sofort auch die schöpferische Begabung des Knaben, dessen erste Kompositionsversuche ihn durch „eine seltene Schärfe des Denkens“ fesselten. Der sorgsamen und weisen Führung

dieses Mannes hatte Brahms es zu danken, daß er von verfrühtem Auftreten zurückgehalten wurde, daß er in aller Stille ausreifen und als fertiger Meister in die Welt gehen konnte.

Den Wendepunkt in seinem Leben, an dem für ihn die Zeit des Wanderns und des Kämpfens um die Anerkennung seiner Persönlichkeit begann, bezeichnet das Jahr 1853. Gerade zwanzig Jahre alt, unternahm er mit dem Geiger Rémenyi seine erste Kunstreise, die ihn u. a. auch zu Liszt nach Weimar führte. Der Altmeister zeigte sich überrascht von dem ungewöhnlichen Genie des jungen Mannes und legte namentlich für das Es-Moll-Scherzo (op. 4) lebhaftes Interesse an den Tag. In Göttingen, wo Brahms auf einem Flügel, der einen Halbton zu tief stand, dem Geiger zu Liebe Beethovens C-Moll-Sonate unvorbereitet nach Cis-Moll transponierte, lernte ihn Joseph Joachim kennen. Beide Jünglinge befreundeten sich aufs innigste und fürs Leben, und durch Joachim wurde Brahms dem damals in Düsseldorf lebenden Robert Schumann zugeführt. Es ist bekannt, mit welcher Begeisterung Schumann den jungen Kunstgenossen aufgenommen hat. Der aufsehenerregende, „Neue Bahnen“ überschriebene Artikel in der Neuen Zeitschrift für Musik gab der Welt die erste Kunde von der Bedeutung des aufgehenden Gestirnes. In prophetischer Weise begründete Schumann damit den Ruf des

noch völlig Unbekannten; zugleich aber lud er ihm eine nicht geringe Verantwortung auf. So überschwängliche Worte, von so hoher Stelle gesprochen, mußten ihm von vornherein Neider und Widersacher erwecken, und Brahms, der erst am Beginn seiner Entwicklung stand, bedurfte naturgemäß der Zeit, um so hochgespannte Erwartungen zu rechtfertigen. Die Beziehungen zu dem älteren Meister gestalteten sich bald zu den herzlichsten; sie wurden auch dann nicht abgebrochen, als sich das traurige Schicksal Schumanns in der Heilanstalt Eendenich vollendete, und treue Freundschaft hielt den dankbaren Jünger mit seiner Witwe bis zu ihrem 1896 erfolgten Tode verknüpft. Brahms lebte die nächsten Jahre zum Teil in Düsseldorf, um dem unglücklichen Meister und seiner Familie nahe zu sein. Die Zwischenzeit verbrachte er in Hannover oder in Göttingen, wo er zusammen mit Joachim die Universität besuchte; auch kehrte er mehrfach in seine Vaterstadt zurück. In Leipzig hatte ihm Schumanns Empfehlung die dortigen Verlegerkreise geöffnet. Es erschienen die ersten Werke, zunächst die Klaviersonaten in C, Fis-Moll und F-Moll, das Es-Moll-Scherzo, die Liederhefte op. 3 und 6. Um praktisch tätig zu sein, nahm Brahms eine Stellung als Lehrer und Dirigent am fürstlichen Hofe zu Detmold an, bekleidete sie aber nur während der Herbstmonate 1857/59. Dann ging er nach Hamburg zurück. Hier lebte er sehr zurückgezogen,



nur einem kleinen Kreise bekannt, in rüstiger Arbeit Werke auf Werke fördernd. Im Dezember 1859 spielte er im Gewandhaus zu Leipzig sein Klavierkonzert in D-Moll (op. 15), eine seiner gewaltigsten und eigenartigsten Schöpfungen, die damals eine vollständige Ablehnung erfuhr. Noch blieb seiner Musik das Verständnis verschlossen. Eher bewunderte man ihn als Pianisten, wenn auch mit Vorbehalt. Seinem Klavierspiel fehlte der sinnliche Reiz des Anschlags; von gewaltiger Größe aber und rhapsodischer Freiheit war die Art seines Vortrages, von virtuoser, wenn auch eigenartiger Bravour seine Technik, die ihm bis ins Alter zur Verfügung stand. In der Darstellung der Bachschen Klaviermusik soll er unerreicht gewesen sein.

Im Jahre 1862 verließ Brahms Hamburg, um für immer nach Wien überzusiedeln. Was ihn nach der Donaustadt zog und ihn dort dauernd fesselte, war wohl das leichtblütigere, ungezwungenere Leben des Südens, die naiver sich äußernde Daseinsfreude, die zu seinem eigenen norddeutschen Wesen im Gegensatz stand und vielleicht gerade deshalb einen starken Reiz auf ihn ausübte. Brahms hatte keinen „Sinn für Feierlichkeit“; ein Feind alles Posierens gab er sich absichtlich gern burschfrosch und ging allen Ovationen möglichst aus dem Wege. Mit den Jahren wurde sein Verhalten der Außenwelt gegenüber, die ihn oft genug verletzt haben mag,

ablehnender, zuweilen schroff. Das hat dann nicht weniger dazu beigetragen, das Urteil über den Menschen zu trüben, als die gelegentlichen Ausbrüche einer derben Lebenslust, die sich bei ihm bemerkbar machten. Brahms war eben im Leben wie in der Kunst eine Kraftnatur. Wer aber genauer zusieht, wird stets den edlen Kern seines Wesens erkennen. Das Bild des Mannes bliebe unvollständig, wollte man nicht seiner Liebe zu den Kindern gedenken, und seiner fortgesetzten Wohltätigkeit, die der Feinfühlige in aller Verschwiegenheit so manchem Bedrängten gegenüber geübt hat.

Die äußere Erscheinung des Meisters hatte inzwischen eine auffällige Wandlung durchgemacht. Aus dem zarten, träumerischen Jüngling mit den schlanken, fast allzu weichen Formen war ein wetterfester, kräftiger Mann geworden. Die stämmige, gedrungene Gestalt mit der weit gewölbten Brust und dem mächtigen Haupte, in dem zwei helle Augen blitzten, gewann in späteren Jahren durch einen wallenden Vollbart fast etwas Patriarchalisches. Brahms' Gesundheit, die jeder Anstrengung trotzte, war sprichwörtlich. Eine geregelte Lebenseinteilung ermöglichte ihm, außer seiner Kunstbetätigung noch mancherlei andern Dingen seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Ehrgeiz und eiserner Fleiß hatten die Lücken seiner Jugendbildung auszufüllen gewußt. Der gereifte Mann war in erstaunlich vielen Gebieten bewandert, so in der Geschichte der

Literatur und der bildenden Künste und in der Geographie, und an den politischen Vorgängen seiner Zeit nahm er den regsten Anteil.

In Wien fand Brahms gleich anfangs einen Kreis begeisterter Anhänger, sowohl durch sein Klavierspiel wie durch seine Kompositionen. Zu seinen rührigsten Freunden gehörte der Musikästhetiker Eduard Hanslick, ferner Hans Richter, Ignaz Brüll, Dr. Mandyczewsky u. a., vor allem aber der geniale Chirurg Theodor Billroth, selbst ein hochgebildeter Dilettant, in dessen Hause manches Kammermusikwerk von Brahms zuerst gespielt worden ist. Nicht leicht dagegen ward es unserm Meister, die Gunst des großen Publikums für sich zu gewinnen. Die Erstaufführungen seiner Werke wurden nicht gerade als Ereignisse gewürdigt, und erst in der allerletzten Zeit hat sich das geändert. Öffentliche Stellungen hat Brahms nur vorübergehend bekleidet. 1863 ernannte ihn die Wiener Singakademie zu ihrem Chormeister; 1872 übernahm er für drei Jahre das Amt des Kapellmeisters bei der Gesellschaft der Musikfreunde. Brahms war ein gewandter, anregender Dirigent und hat sich namentlich um die Wiedergabe Bachscher und Händelscher Chorwerke verdient gemacht. Im übrigen lebte er ganz seinem Schaffen, nur hier und da auf Reisen sich als Dirigent oder Pianist bei der Aufführung seiner Kompositionen betätigend. Den Winter pflegte er in Wien zu verbringen

in seinem bescheidenen Heim in der Karlsgasse. Gern und häufig weilte er auch in Meiningen als Gast und Freund des Herzogs. Dort knüpften ihn engere Bande an Hans v. Bülow, der Anfang der achtziger Jahre mit der Meininger Kapelle so tapfer für seinen neuen Messias in die Welt gezogen war. Im Sommer suchte Brahms mit Vorliebe Baden-Baden, später Ischl auf, oder ging in die Schweiz, wo er die Gegenden um den Thuner und Züricher See bevorzugte. So kam sein 60. Geburtstag heran, den er, um allen offiziellen Huldigungen zu entgehen, mit Freunden auf einer Italien-Fahrt verlebte. An den Festlichkeiten zur Einweihung der neuen Tonhalle in Zürich nahm Brahms im Oktober 1895 noch in voller Rüstigkeit teil; dann beschlich ihn die tödliche Krankheit, die seinem Leben bald ein Ziel setzen sollte. Eine Karlsbader Kur im Sommer 1896 blieb erfolglos, das Leiden, eine Entartung innerer Organe, machte rapide Fortschritte, und am 3. April 1897 schloß ihm der Tod die Augen.

Mit Ausnahme der Oper ist Brahms auf allen Gebieten produktiv gewesen. Vier Sinfonien (in C-Moll, D-Dur, F-Dur und E-Moll) ragen unter den nachklassischen als die bedeutsamsten hervor; in ihnen hat sich der moderne Geist aufs glücklichste der überlieferten Formen bemächtigt. Zwei Serenaden (Jugendwerke) die „tragische“ und die „akademische“ Ouvertüre, sowie die köstlichen

Variationen über ein Haydn-Thema vervollständigen das Bild des Orchesterkomponisten. Eine noch tiefer gehende Wirkung auf die Zeitgenossen als die reinen Instrumentalwerke haben die großen Chorwerke geübt, von denen zwei, das „Deutsche Requiem“ und das „Schicksalslied“, besonders hervorzuheben sind. Im Requiem hat Brahms zum erstenmal den lateinischen Text der Totenmesse durch das Bibelwort ersetzt und seinen Gedankengehalt unserm Empfinden dadurch ungleich näher gebracht. Was Brahms an Innigkeit und Tiefe des Gefühls besaß, hat er in dies wunderbare Werk gegossen. Es entstand zum größten Teile 1866, wurde aber erst zwei Jahre später, durch Hinzufügung des Sopransolos mit Chor (Nr.V) vollendet. Das „Schicksalslied“ schildert in knappem Rahmen mit ergreifenden Tönen den herben Gegensatz göttlichen und menschlichen Daseins. Mit seinem Stimmungsgehalt, seiner Verwendung der Chor- und Orchestermittel hat das Schicksalslied ein ganz neues Genre der Chorliteratur ins Leben gerufen. Zu den Hauptwerken gehören ferner das „Triumphlied“, der „Parzengesang“ und die „Nänie“. Zwei Klavierkonzerte, ein Violin- und ein Doppelkonzert (für Violine und Cello) sind das Gemeingut aller ersten Virtuosen geworden und haben den sinfonischen Stil auch in der Konzertform heimisch gemacht. Reich sind die Schätze, die uns Brahms in der Kammermusik geschenkt hat. Hier ist er geradezu bahnbrechend gewesen. Die

beiden Streichsextette (vor allem das in B, op. 18), die Klavierquartette, das F-Moll-Quintett und das herrliche Klarinettenquintett, um nur das Bekannteste zu nennen, gehören zu den schönsten Werken, die wir überhaupt auf diesem Gebiete besitzen; ihr Stil beherrscht, vermutlich noch auf lange hinaus, die gesamte Produktion der Modernen. Auch in seiner Klaviermusik zeigt sich Brahms als Pfadfinder. Die Sonaten gehören noch ganz der romantischen Richtung an; in seinen späteren Werken hat er aber das moderne Charakterstück geschaffen, das, meist ohne poetisches Programm, lediglich durch die Phantastik der Formen und musikalische Reize wirkt. In den letzten Heften dieser Klavierstücke ist eine Verfeinerung des Tongewebes erreicht, eine Verinnerlichung und Zartheit der Stimmung, die nur mit dem letzten Beethoven verglichen werden kann und doch auf ganz neue Bahnen weist. Eine Welt für sich bedeutet das Brahmsche Lied. Mit feinsinniger Auswahl der Texte ist da eine alle Empfindungsgrade umfassende neue Lyrik geschaffen, deren Reichtum noch gar nicht erschlossen ist, und an der noch Generationen zu zehren haben werden. Bemerkenswert ist die stetig wiederkehrende Vorliebe des Komponisten für das Volkslied. Wie er in seinen genialen Bearbeitungen ungarischer Tänze die Weisen der Puszta der Kunstmusik miterobert, so hat er auch im Gesange nicht nur die Musik



der Zigeuner, sondern der verschiedensten Völker zu reproduzieren vermocht. Die treueste Pflege aber hat er dem deutschen Volksliede gewidmet. Zahlreiche Bearbeitungen deutscher Weisen finden sich unter seinen Werken, und seine eigene Melodik wurzelt nicht zum geringsten in diesem Boden, aus dem sie ein gut Teil ihrer Frische und Kraft gesogen hat. Dieser volkstümliche Zug in dem Schaffen des Meisters ist auch vornehmlich geeignet, ihm das Verständnis und die Liebe seines Volkes zu sichern. Das alte Jahrhundert ist nicht zu Ende gegangen, ohne daß auch äußere Zeichen der Verehrung für Johannes Brahms errichtet wären. Seine Gebeine ruhen auf dem Zentralfriedhofe Wiens, unweit der Ruhestätte Beethovens und Schuberts. Das ertse Brahmsdenkmal aber erhob sich im Schloßpark zu Meiningen, wo Joseph Joachim bei der Enthüllungsfeier im Oktober 1899 seinem Jugendfreunde die Gedächtnisrede hielt.



## Anton Bruckner

Geboren am 4. September 1824 zu Ansfelden

Gestorben am 11. Oktober 1896 zu Wien

**W**ENNGLEICH die Umwälzungen, die das 19. Jahrhundert auf dem Gebiete der dramatischen Musik gebracht hat, den Gang der Geschichte am stärksten beeinflußt haben, so bietet doch die Entwicklung der sinfonischen Formen ein kaum geringes Interesse. Nahm an jenen nach und nach die gesamte Öffentlichkeit lebhaftesten Anteil, so bildete diese von jeher recht eigentlich den Streitpunkt musikalischer Fachkreise. Das Vorbild Beethovens war, wie natürlich, jahrzehntelang das einzig maßgebende; seine Sinfonien, in denen wir noch immer die unerreichten Muster der Gattung erblicken, riefen zunächst die sogenannte nachklassische Richtung hervor, die ihre Vertreter übrigens bis in die jüngste Vergangenheit hinein, wenn auch immer seltener, gefunden hat. Dann kamen die Romantiker. Ihr Feld war die Oper, die Haus- und Kammermusik; für die Sinfonie bedeutet ihr Wirken keinen Fortschritt. Erst in Johannes

Brahms erstand wieder ein wahrhaft großer Sinfoniker, der die klassischen Formen mit neuem Geist zu füllen vermochte. Was sonst an schöpferischer Eigenbegabung hervortrat, wendete sich seit Berlioz und Liszt mehr und mehr der freieren sinfonischen Dichtung zu. Nicht mehr der Kanon musikalischer Gesetze, sondern der vorgestellte, oft in beigefügte Worte gefaßte poetische Inhalt sollte die Form gestalten.

Zwischen diesen beiden scharf gesonderten Gruppen der älteren und modernen Sinfoniker — der „absoluten“ und „Programm Musiker“, wie die Schlagworte lauten — sehen wir einen Mann in einsamer Stellung, der es versucht hat, selbständig einen dritten Weg zu gehen, einen originellen Denker in Tönen: Anton Bruckner. Bruckners Bedeutung beruht wie die jedes großen Meisters in seiner starken Erfindungsgabe, die bei ihm mit einem seltenen kontrapunktischen Können gepaart war. Seine Eigenart aber fand er, indem er die Vermittlung zweier entgegengesetzter Kunstrichtungen anstrebte. Er blieb absoluter Musiker, weil er vom musikalischen Gedanken, vom Thema ausging und seinen Tongebilden keinerlei poetische Analysen zur Erläuterung mit auf den Weg gab; er nahm aber von den Neueren nicht nur den Glanz der Instrumentation, die Kühnheit und den größeren Reichtum der harmonischen und melodischen Ausdrucksmittel, sondern eignete sich auch die freiere Bewegung,

das Fließende ihrer Formen an. Ja, sogar den dramatischen Stil Wagners suchte er seinen Ideen dienstbar zu machen. So gelang ihm zwar kein Ausgleich, wohl aber eine originelle und interessante Mischung beider Stile. Seine üppige Phantasie schwelgte in den Reizen der Klangfarben und konnte sich nicht genug tun im Auftürmen kolossaler Tongebäude. Das Intime steht seiner Kunst fern; sie zeigt einen Zug zum Großen, zum Erhabenen, mitunter auch zum Massigen. Nicht mit Unrecht freilich konnten ihm seine Gegner vorwerfen, daß die strenge Kontrapunktik seines Stils wie ein fremdes Element, oft unvermittelt, in diese romantische Welt hineinragt, daß ohne das Hinzuziehen einer leitenden poetischen Idee das Aufgeben der sinfonischen Form, so gut wie die Verpflanzung durch das Drama bedingter Ausdrucksmittel auf ein anderes, der Mithilfe des Wortes entbehrendes Gebiet alle künstlerische Berechtigung verliert. Solche und ähnliche Bedenken dürfen jedoch niemals vergessen machen, wie hoch die Schönheit und Tiefe der Tongedanken Bruckners an sich zu veranschlagen ist. Die Genialität seiner Ideen, nicht weniger die Meisterschaft seiner Kompositionstechnik stempeln ihn zu einer Persönlichkeit und stellen es außer Frage, daß sein Name nur mit den Großen seiner Zeit genannt werden kann. Die Zahl seiner Werke ist nicht erheblich, aber fast alle tragen monumentalen Charakter. Neun Sinfonien (die

neunte unvollendet) stehen an erster Stelle; neben kleineren geistlichen und weltlichen Chorwerken sind drei Orgelmessen zu nennen, ferner das großartige Te Deum und ein Streichquintett in F-Dur mit einem besonders schönen Mittelsatz in Ges.

Bruckners Lebenslauf gehört zu den merkwürdigsten in der Musikgeschichte. Sonst pflegt sich gerade die musikalische Begabung, die ja auch am frühesten beim Menschen in die Erscheinung tritt, verhältnismäßig schnell, wenn auch nicht immer zu Ruhm und Ansehen, so doch in den nächsten Kreisen zur Geltung zu bringen. Bruckner, obgleich er von Jugend auf musizierte und unablässig an seiner Vervollkommnung arbeitete, war bereits ein Fünfziger, als man ihm Aufmerksamkeit zu schenken begann, ein Greis, als der Ruhm seinem Dasein sich gesellte. Das geschah durch die erfolgreiche Aufführung der siebenten Sinfonie (in E-Dur) unter Arthur Nikisch in Leipzig, der damit am 30. Dezember 1884 den Tondichter aus dem Dunkel zog, in dem er bis dahin gelebt hatte.

Anton Bruckner war am 4. September 1824 in Ansfelden in Oberösterreich als Sohn eines Dorfschullehrers geboren. Als er zwölf Jahre zählte, verlor er den Vater, der auch sein erster Lehrmeister in der Musik gewesen war, und kam als Sängerknabe in das Chorherrenstift St. Florian. Hier erhielt er Unterricht im Klavier-,

Violin- und Generalbaßspiel; auf der Orgel fand er sich auf eigene Hand weiter. Mit 17 Jahren fand er Anstellung als Schulgehilfe in Windhag bei Freistadt. Da sein Gehalt nur 2 Gulden monatlich betrug, mußte er durch Aufspielen bei Bauernhochzeiten und Kirchweihfesten sich vorm Hunger zu schützen suchen. Dann war er noch in Kronsdorf tätig, bis er 1845 als Lehrer und provisorischer Organist in St. Florian in eine erträglichere Lage geriet. Aber erst, als er bei der Preiskonkurrenz um die Domorganistenstelle in Linz unter allen Mitbewerbern durch seine Gabe, im strengen Stile zu improvisieren, als Sieger hervorgegangen war, konnte Bruckner sich ganz seiner geliebten Tonkunst widmen. Rührend ist es, wie der inzwischen gereifte Mann, der bereits Messen, Psalmen und ein Requiem komponiert hatte, noch immer nach Wien pilgert, um unter Sechters Leitung seine kontrapunktischen Studien fortzusetzen. Sechs Jahre hindurch bereitete er sich so für eine rigoreuse Prüfung vor, die er 1861 vor den namhaftesten Musikern Wiens mit glänzendem Erfolge ablegte. Nun fanden sich auch einflußreiche Gönner. Herbeck verschaffte ihm 1867 die Organistenstelle in der Hofkapelle und die Professur für Orgel, Harmonielehre und Kontrapunkt an dem Wiener Konservatorium.

Drei weitere Studienjahre erlegte sich Bruckner nach jener Prüfung noch auf, bevor er an die Abfassung



Anton Bruckner  
Nach einer Photographie





seiner großen, für die Öffentlichkeit bestimmten Werke ging. Die Aufführung seiner ersten C-Moll-Sinfonie im Jahre 1864 in Linz hatte infolge ungenügender orchestraler Mittel keinen Erfolg. Bruckner ließ sich jedoch nicht entmutigen im Fortschreiten auf der einmal betretenen Bahn. Daß sich auch um die folgenden Schöpfungen niemand kümmerte, ist um so merkwürdiger, als er sich damals bereits einen Namen als genialen Improvisator auf der Orgel gemacht hatte. Sein Ruf führte ihn sogar zweimal ins Ausland, nach Nancy und Paris (1869) und nach London (1871), wo er fünf Konzerte in der Albert-Hall gab. Auch die Bekanntschaft mit Wagner, den Bruckner 1865 in München kennen lernte, hatte für ihn keinerlei praktische Folgen. Bruckner gehörte zu den begeistertsten Verehrern des Bayreuther Meisters und hat ihm seine dritte Sinfonie in D-Moll (1873) gewidmet. Noch anderthalb Jahrzehnte vergingen indessen, bis mit der erwähnten Aufführung der E-Dur-Sinfonie in dem Schicksal des Komponisten die entscheidende Wendung eintrat. 1885 dirigierte Levi in München dasselbe Werk, und nun war das Eis gebrochen. Jetzt fand sich auch in Wien eine Partei, die Bruckner auf den Schild hob. Hans Richter führte die Sinfonie mit den Philharmonikern auf; ganz besonders machten sich der Wiener Wagner-Verein und, als Leiter seiner Werke, F. Löwe und J. Schalk um ihn verdient. Sein Ansehen wuchs

von Jahr zu Jahr; 1891 kreierte ihn die Wiener Universität, an der er Lektor für Musik war, zum Ehrendoktor.

Als Mensch war Bruckner von großer Schlichtheit, Reinheit und Güte; ein wahres Kindesgemüt. Sein Charakter zeigte ein seltsames Gemisch von Genialität und Einfalt. Da sein Benehmen, zumal in größerer Gesellschaft, recht unbeholfen war, so kursierten in Wien allerhand Geschichten, in denen er eine komische Figur spielte. Die wachsende Erkenntnis von seiner künstlerischen Bedeutung setzte ihn schließlich aber auch bei den Gegnern in Respekt. Seit 1893 kränkelte der Meister. Die zunehmende Wassersucht hatte eine Herzschwäche zur Folge, die Bruckners Zustand zeitweise bedenklich machte und seine Verehrer von der geplanten Feier seines 70. Geburtstages Abstand nehmen ließ. Von seinem Gartenhäuschen aus, auf dem Lustschloß Belvedere, das ihm die Gunst des Kaisers zum Ruhesitz angewiesen hatte, konnte er noch die sich steigende Teilnahme des In- und Auslandes an seinen Werken verfolgen, und hier entschlief er auch am 11. Oktober 1896 in einer plötzlichen Ohnmacht. Das Leichenbegängnis fand auf Kosten der Stadt Wien statt und gab der Verehrung für den Tondichter würdigen Ausdruck. Seine Werke aber sind nach und nach in allen Konzertsälen heimisch geworden.

## Karl Löwe

Geboren am 30. November 1796 zu Löbejün

Gestorben am 20. April 1869 zu Kiel

**I**M Jahre 1882 bildeten in Berlin einige kunstliebende Männer auf Anregung des Predigers Dr. Runze einen Verein, um für die Werke eines Komponisten einzutreten, der trotz der Anerkennung Richard Wagners und Schumanns zu Lebzeiten eigentlich nur von Dilettanten geschätzt und gesungen wurde, und dessen Instrumentalmusik so gut wie verschollen war. Wie fruchtbar Karl Löwe auf allen Gebieten der Tonkunst gewesen ist, daß er außer seinen Balladen und Liedern nicht weniger als 18 Oratorien, 5 Opern, verschiedene Klavierkonzerte, Kammermusikwerke, Chöre und Klavierstücke geschrieben hat, ist eine wenig bekannte Tatsache. Allein der Versuch, die größeren Werke Löwes der Vergessenheit zu entreißen, dürfte kaum Aussicht auf Erfolg haben; für seine einstimmigen Gesänge jedoch vermochten jene Bestrebungen ein um so lebhafteres Interesse zu erwecken, als sie durch hervorragende Künstler wie

Eugen Gura tatkräftige Unterstützung erfuhren. Löwe gehört jetzt neben Schubert und Schumann zu den meist gesungenen Komponisten, und diese neu erwachte Teilnahme hat sich naturgemäß auch seiner Persönlichkeit wieder zugewendet.

Über des Komponisten Schicksale sind wir durch die von C. H. Bitter herausgegebene Selbstbiographie unterrichtet, der eine Anzahl Briefe, sowie die Aufzeichnungen der Tochter über die letzte Lebenszeit des Meisters beigegeben sind.

Johann Karl Gottfried Löwe entstammt einer alten Pastorenfamilie in Löbejün, einem kleinen Marktflecken zwischen Halle und Köthen. Dort wurde er am 30. November 1796 als Jüngster von zwölf Geschwistern geboren. Sein Vater, der Kantor und Lehrer war, gab nicht nur seiner Erziehung eine streng religiöse Grundlage, sondern unterwies ihn auch in den Anfängen der musikalischen Praxis. Auf sein Gemüts- und Phantasieleben war die Mutter von nachhaltigem Einfluß, wie aus Löwes eigener liebevoller Beschreibung seiner Kindheit hervorgeht. Mit zehn Jahren kam er auf die Schule nach Köthen; vier Jahre später fand er Aufnahme in Halle als Zögling der Franckeschen Stiftung. Um diese Zeit begann seine musikalische Begabung sich bemerkbar zu machen. Schon in Köthen hatte er als Mitglied der altertümlichen Knabenkurrende auf den Straßen mit-

gesungen. In Halle genoß er den Unterricht des berühmten Theoretikers Türk und wuchs unter seiner Leitung, wohl auch unter dem Vorbilde Reichardts, der seine letzten Jahre in Giebichenstein bei Halle verbrachte, zu einem allseitig tüchtigen Musiker heran. 1817 bezog Löwe die Universität, um nach dem Wunsche seines Vaters Theologie und Philosophie zu studieren; immer mehr jedoch gewannen die künstlerischen Neigungen die Oberhand. Der junge Student verkehrte viel in den musikliebenden Familien Halles, und namentlich im Hause des Professors von Jakob war er ein gern gesehener Gast. Hier trat er mit A. B. Marx, Keferstein u. a. in regen Verkehr, hier lernte er Männer wie Weber und Hummel kennen.

In diese Zeit fallen auch seine ersten Kompositionen, die Balladen „Edward“ und „Erlkönig“, in denen die Eigenart des künftigen Meisters bereits vollständig ausgeprägt erscheint. Merkwürdigerweise trägt wie bei Schubert der Erlkönig die Opuszahl 1. Nicht an musikalischer Genialität, wohl aber an Schärfe der Charakteristik, besonders in der Zeichnung des nordischen Kolorits, übertrifft er zweifellos sein berühmtes Gegenstück. Durch seine einflußreichen Beziehungen erhielt Löwe im Jahre 1820 mit dem Titel Musikdirektor einen Ruf nach Stettin als Lehrer am Gymnasium und Schullehrer-Seminar, sowie als Organist an der Hauptkirche St. Jakobi. Zuvor

mußte er sich in Berlin bei Zelter einer amtlichen Prüfung unterziehen. Er führte nun die jüngste Tochter seines Hallenser Freundes, Julie von Jakob, als Gattin heim. Nach ihrem frühzeitigen Tode heiratete er die talentvolle Sängerin und Malerin Auguste Lange, mit der er bis zu seinem Tode in glücklichster Ehe lebte. Vierundvierzig Jahre hindurch verblieb Löwe in seinen Ämtern in rastloser, vielseitiger Tätigkeit. Er gründete einen Gesangverein, bildete Schüler heran und brachte das Musikleben Stettins auf ein höheres Niveau. Nur selten unterbrachen kleinere Reisen, die er gewöhnlich zur Ferienzeit unternahm, seinen ständigen Aufenthalt. In verschiedenen Städten pflegte er dann seine Balladen in privaten Kreisen selbst vorzutragen, oder es lockte ihn, der Aufführung eines seiner Oratorien beizuwohnen. Diese Reisen führten ihn auch öfters nach Berlin, wo er sich der besonderen Gunst Friedrich Wilhelms IV. erfreute. 1844 kam Löwe nach Wien, im Sommer 1847 nach London. Nach seiner Pensionierung, die infolge eines Schlaganfalles im Jahre 1864 eintreten mußte, lebte er noch zwei Jahre in Stettin; dann siedelte er nach Kiel über, wo seine älteste Tochter an den Kapitän von Bothwell vermählt war. Hier machte am 20. April 1869 ein zweiter Schlaganfall seinem Leben ein Ende. Er ruht in Kiel, sein Herz aber ist zu Stettin in St. Jakobi begraben.



Löwes Stellung in der Musikgeschichte ist eine eigentümliche. Die Bedeutung seiner Balladen steht in gar keinem Verhältnis zu der seines übrigen, ungemein reichen Schaffens. So gut wie nichts von den anderen Werken hat sich erhalten oder auch nur vorübergehend behaupten können. Obgleich sie im einzelnen manches Schöne aufweisen, ergeben sie doch kein Gesamtbild, das uns berechtigte, Löwe neben die Großmeister der Tonkunst zu stellen. Einzig auf dem Gebiet der Ballade hat er Unvergängliches geschaffen. Bei seinen Vorgängern, von denen eigentlich nur der Süddeutsche Zumsteeg in Betracht kommt, fand Löwe zwar bescheidene Ansätze zu dieser Gattung vor; er aber erst wurde der eigentliche Vollender der Balladenform und ist bis heute in ihr das unerreichte Vorbild geblieben. „Edward“, „Erlkönig“, „Prinz Eugen“, „Die nächtliche Heerschau“, „Der Blumen Rache“, „Archibald Douglas“, „Oluf“, „Das Hochzeitslied“ und vieles andere sind Meisterwerke ersten Ranges. Eine Abart der Ballade hat Löwe in den Legenden gepflegt, unter denen wohl der Zyklus „Gregor auf dem Stein“ das Bedeutendste ist. Weniger glücklich erscheint die Bereicherung der musikalischen Formen, die er mit den für Männerstimmen geschriebenen a cappella-Oratorien versucht hat. Von seinen größeren Werken haben „Die Siebenschläfer“ und „Johannes Hus“, sowie die von Raupach gedichtete Oper „Die drei Wünsche“ (Berlin 1834) die meisten



Aufführungen erlebt. Löwes musikalische Individualität beruht auf der Gabe, scharf zu charakterisieren und mit Sicherheit die gewollte Stimmung in dem Hörer zu erzeugen. Er ist der Zeichner in Tönen, der uns vor allem das Milieu, manchmal auch nur äußere Begleiterscheinungen eines Vorganges schildert. Die psychologische Tiefe des Liedkomponisten erreicht er nur selten; dagegen sind seine Tonfiguren, gleichviel ob er sie der Singstimme oder der Begleitung überträgt, von einer fast greifbaren Gegenständlichkeit, die sofort die Phantasie zu bestimmten Vorstellungen zwingt. Darin und in dem stark volkstümlichen Zuge seiner Melodik liegt das Geheimnis der Wirkung begründet, die Löwes Musik gerade auf naive Hörer auszuüben pflegt. Aus dem Löwe-Verein ist in wenigen Jahren eine Löwe-Gemeinde geworden, und die Schar seiner Anhänger ist noch beständig im Wachsen. So bleibt wenigstens dem toten Meister der freilich etwas späte Dank des deutschen Volkes nicht vorenthalten.

## Robert Franz

Geboren am 28. Juni 1815 zu Halle

Gestorben am 24. Oktober 1892 ebenda

**D**ER Bruderschaft der Halloren, jener durch Gebräuche, Sprache und Kleidung noch heute von der übrigen Bevölkerung gesonderten Bewohner Halles, entstammte die Familie des Tondichters Robert Franz, der am 28. Juni des Jahres 1815 in der alten Hansastadt an der Saale zur Welt kam. Sein eigentlicher Familienname war Knauth; aber schon der Vater, Christoph Franz, der ein Speditionsgeschäft betrieb, hatte ihn, wie es heißt, um die Verwechslung mit einer gleichlautenden Firma zu vermeiden, abgelegt, und Robert erhielt anläßlich seiner Heirat mit Marie Hinrichs, der Tochter des bekannten Philosophen, im Jahre 1848 die Namensänderung durch königliche Kabinettsorder bestätigt.

Die kleinbürgerlichen Verhältnisse, in denen der Knabe aufwuchs, konnten seiner geistigen Veranlagung nur wenig Anregung bieten. Erst mit vierzehn Jahren kam er in den Besitz eines spinettartigen Klaviers, an dem er auf

eigene Hand eifrig zu musizieren begann. Später genoß er nacheinander den Unterricht fast sämtlicher Musiklehrer Halles, von denen er freilich nicht viel profitieren konnte, und lernte durch gelegentliche Vertretung des Organisten in der Kirche auch etwas Orgel spielen. Je weiter er im Gymnasium der Franckeschen Stiftung aufrückte, desto mehr waren dem Vater diese musikalischen Liebhabereien ein Dorn im Auge, denn sie drohten den humanistischen Studien ernstlich gefährlich zu werden. Der Konflikt zwischen seinen Neigungen und den Pflichten der Schule verschärfte sich schließlich derart, daß Franz noch vor Ablegung der Reifeprüfung das Gymnasium verließ und im Jahre 1835 in die Dessauer, damals in hohem Ansehen stehende Musikschule von Friedrich Schneider trat.

In Dessau fand er jedoch die ersehnte Förderung nicht; die strenge, etwas pedantische Art Schneiders sagte dem phantasievollen Jüngling wenig zu, und nur ungern fügte er sich dem Zwange der Regeln. Immerhin hatte er jenen Dessauer Lehrjahren seine technische Sicherheit im Satze zu danken. Auch im Klavierspiel vervollkommnete er sich damals so, daß er, ohne ein Virtuos zu sein, doch interessant und mit reizvollem Anschlage zu spielen vermochte. Die eigentliche Entwicklung zur Reife aber, das Erwachen seiner Individualität, fällt in die nächsten, wieder in Halle verbrachten Jahre.

Händel und Bach wurden die beiden Leitsterne seines Lebens. Durch das vollständige Sichversenken in ihre Werke, andererseits durch die Einflüsse, die auf den Werdenden von Schubert und Schumann ausgingen, vollzog sich in ihm die entscheidende Wandlung. Nicht unberührt ferner blieb Franz von dem Aufschwung, den in den vierziger Jahren das geistige Leben Halles nahm. Eine neue Regsamkeit hatte sich der akademischen Welt bemächtigt, und inmitten eines Freundekreises, aus dem die Gestalt seines Lieblingsdichters Wilhelm Osterwald bedeutsam hervorragt, nahm Franz an philosophischen und literarischen Bestrebungen lebhaften Anteil. Den Anstoß aber zu musikalischer Produktion gewann er aus einer Herzensneigung, die, wenn auch unglücklich endend, ihn in den Zustand seligster Schaffensfreudigkeit entrückte. Nach jahrelanger Pause, während welcher ihm die alten Meister, in die er sich vertiefte, wie er selbst sagt, so „gründlich den Mund gestopft“ hatten, daß er sich allen Komponierens enthielt, brach für ihn eine um so fruchtbarere Periode an. Der erste Strauß seines Liederfrühlings wurde nach Leipzig an Robert Schumann gesandt, und Franz erlebte die Genugtuung, bei dem älteren Kunstgenossen auf Verständnis und freudige Teilnahme zu stoßen. Schumann erkannte die Tiefe und Eigenart dieser neuen Lyrik und trat als Erster öffentlich für sie ein. Bald folgte ein Liederheft dem andern, und wie

reich dem in der Stille herangereiften Tonpoeten die Erfindung quoll, kann man daraus ermessen, daß noch die im Alter veröffentlichten Werke zum großen Teil aus jener ersten Schaffenszeit stammen. Franz arbeitete langsam, ließ das Entstandene lange liegen und feilte daran unablässig.

Die Begeisterung für seine Lieblinge Bach und Händel steigerte sich noch mit den Jahren. Sie hat ihren Ausdruck gefunden in den Überarbeitungen ihrer Werke, die Robert Franz für den modernen Konzertgebrauch vorgenommen hat. Die letzten Jahrzehnte seines Daseins waren immer ausschließlicher dieser selbstlosen Tätigkeit gewidmet. Seine Neuausgaben sind vielfach und heftig angefeindet worden. Man mag über sie im einzelnen denken wie man will; daß hier die größte Sachkenntnis, die größte Pietät und Vertrautheit mit den Originalen waltet, wird niemand in Abrede stellen. Franz hat in diese Bearbeitungen sein bestes Können, sein ganzes Wissen und Wollen hineingebannt. Sie standen seinem Herzen fast näher als sein eigenes Schaffen, und nichts kränkte ihn darum mehr als die Gegnerschaft, auf die er gerade in diesem Punkte stieß. Während er in seinen eigenen Werken sich nur in kleineren Formen bewegt, zeigt er sich im Ausbau älterer Kompositionen auch als Meister des großen Stils und des vielgestaltigen instrumentalischen Apparates. Eine Menge Bachscher Arien, ver-

schiedene Kantaten, das Magnificat, das Weihnachtsoratorium, die Matthäus-Passion, Werke von Händel und anderen hat Franz in solcher Weise bearbeitet. Dazwischen fuhr er von Zeit zu Zeit in der Publikation seiner Lieder fort, die die Zahl 350 erreicht haben. Gesänge für gemischten und Männerchor und einige Kirchenstücke (darunter ein Kyrie a cappella) sowie Transkriptionen von Kammermusiken für Klavier vervollständigen die Liste seiner Werke.

Anfangs hatte Robert Franz sich kümmerlich mit Unterrichten durchschlagen müssen, gedrückt und verbittert durch die Teilnahmslosigkeit, die gerade seine nächste Umgebung in Halle ihn fühlen ließ. Als dann nach dem Erscheinen der ersten Lieder (im Jahre 1843) seine Name bekannt wurde, als außer Schumann, Liszt, Mendelssohn, Wagner und andere seine Freunde, zum Teil seine Förderer wurden, gestaltete sich auch sein äußeres Leben freundlicher. Franz erhielt die Organistenstelle an der Ulrichskirche und 1859 die Berufung zum Kgl. Universitätsmusikdirektor. Als Dirigent der akademischen Liedertafel und der Singakademie betätigte er sich lange Jahre in reger und fruchtbringender Weise am Hallenser Musikleben. Die philosophische Fakultät ernannte ihn 1861 zu ihrem Ehrendoktor, die Stadt Halle 1885 anlässlich des Händeljubiläums zu ihrem Ehrenbürger. Auch sonst fehlte es dem Meister nicht

an Anerkennung, die er im Kreise seiner Familie — ein Sohn und eine Tochter waren seiner Ehe entsprossen — froh hätte genießen können, wenn ihn nicht der schwerste Schlag, der einen Musiker treffen kann, heimgesucht hätte. Franz verlor allmählich sein Gehör und verfiel im Alter völliger Taubheit. Mit bewundernswerter Resignation ertrug der starke Mann dies Schicksal. Das fortschreitende Übel bedrohte auch seine Existenz, denn er mußte nach und nach seine Ämter niederlegen, und nur der tatkräftigen Initiative edler Männer ist es zu danken, daß Robert Franz vor Not geschützt blieb. An die Spitze trat 1871 der Freiherr Arnold Senfft von Pilsach, der langjährige Freund des Meisters und Interpret seiner Lieder, und wußte in ganz Deutschland auf das zartsinnigste eine Bewegung anzufachen, die zur Sammlung eines beträchtlichen Ehrenfonds führte und den Unterhalt der Familie sicherstellte. Noch zwei Jahrzehnte lebte Franz, trotz seines Leidens, zu dem sich eine Nervenlähmung des rechten Armes gesellt hatte, unermüdlich mit neuen Arbeiten beschäftigt. Die letzten Jahre verbrachte er einsam; seine Kinder hatten sich außerhalb Halles ihr Heim gegründet, und 1890 verlor er durch den Tod die Gattin. Der Meister folgte ihr nach kurzem Krankenlager am 24. Oktober 1892.

Robert Franz war eine edle Erscheinung als Mensch wie als Künstler, frei von jeder kleinlichen Gesinnung,



ganz seinen Idealen zugewendet. Von großer Einfachheit in seinen Lebensgewohnheiten, von Natur scheu und zurückhaltend, verstand er es nicht, sich selbst zur Geltung zu bringen. Sein Äußeres wird ernst, aber gewinnend geschildert. Seine Statur war groß, der Kopf leicht vornüber geneigt, bartlos von schlichten, auch im Alter kaum ergrauten Haarwellen umrahmt; die blauen Augen konnten unendlich gütig blicken. Franz sprach, leicht mit der Zunge anstoßend, stark in hallischer Mundart und liebte eine derbe, zuweilen kaustische Ausdrucksweise. Seine Kritik, immer treffend, konnte von großer satirischer Schärfe sein.

Bei aller Beachtung, die Franz als Wiedererwecker der älteren Kirchenmusik beanspruchen darf, wird er für die Geschichte doch vor allem der Liederkomponist bleiben. Wie alles Gute, hat auch seine Lyrik nur langsam sich Bahn gebrochen. Diese zarten Gebilde wenden sich an ein feines Empfinden; aber, aus dem alten Volks- und Kirchenliede erblüht, haben sie fast alle in sich einen volkstümlichen Kern, der sie ins Weite zu tragen geeignet ist. Franz ist der feinfühligste Mitdichter. Er ergründet die musikalische Seele eines Liedes, er weiß seine ureigensten Töne erklingen zu machen und gewinnt so aus den Worten die Weise. Daher trifft er auch den Charakter fremder Völkerschaften, als ob er die Originale ihrer Dichtungen in

Musik gesetzt hätte. Und wunderbar sind seine Melodien mit der Begleitung zu einem einzigen untrennbaren Ganzen verwoben. — Unsere Zeit hat sich längst davon losgesagt, einen Künstler nach dem Umfange der Formen, deren er sich für seine Gedanken bedient, zu bemessen. Wir stehen deshalb auch nicht an, den Liederkomponisten Franz zu den wahrhaft bedeutenden Erscheinungen zu rechnen.



Hugo Wolf  
Nach einer Photographie



## Hugo Wolf

Geboren am 13. März 1860 zu Windischgrätz

Gestorben am 22. Februar 1903 zu Wien

**Z**U den Meistern, die in unserm Bewußtsein als Liederkomponisten leben, gehört neben Löwe und Franz — nachdem der zartsinnige Jensen unerwartet schnell der Vergessenheit anheimgefallen — vor allem Hugo Wolf. Er hat wohl auch im Lied sein eigenes Schaffensgebiet erkannt und sich ihm, als er zur Selbständigkeit herangereift war, mit einer Intensität und Beharrlichkeit zugewandt, die fast vergessen läßt, daß er sich im Vollgefühl seiner Kraft auch noch andere, höhere Ziele zu stecken versuchte. Die kurze Spanne von knapp zehn Jahren umschließt das künstlerische Dasein Hugo Wolfs. Bis gegen 1888 war er in Wien ein unbeachteter Musiker; schon 1897 brach ein schweres Nervenleiden aus, der Vorbote geistiger Erkrankung, die ihn sein noch junges Leben im Irrenhause enden ließ. Ihn traf das Los der Donizetti, Schumann, Smetana, und wie so mancher große Musiker wurde er in der Blüte der Jahre

hingerafft, noch ehe seine Entwicklung die ihr vermutlich bestimmte Höhe erreicht hatte.

Hugo Wolf ist Steiermärker, also aus einem sangesfrohen Lande, und wurde am 13. März 1860 in Windischgrätz geboren. Vom Vater erhielt er den ersten Unterricht im Klavier- und Violinspiel; dann bot ihm das Konvikt des Benediktinerstiftes von St. Paul in Kärnten Gelegenheit zu weiteren Studien, auch zu solchen auf der Orgel. Anfangs der achtziger Jahre kam Wolf nach Wien. Aber auf dem Konservatorium, in das er nach absolviertem Gymnasium trat, um sich ganz der Musik zu widmen, ging es ihm — wie so manchem Genie — so wenig gut, daß er es mißmutig nach einem Jahre verließ. Ganz auf sich selbst gewiesen, sollte er sich zur Meisterschaft durchringen. Interessant ist es, daß er in jenen Jahren als Kritiker tätig war (im „Wiener Salonblatt“), und daß er, der später so viel Verkannte und Angegriffene, gegen andere sich außerordentlich aggressiv verhielt. Gewiß waren seine Versuche, die Persönlichkeit eines Johannes Brahms zu verkleinern, nicht eben rühmlich; aber man kann es verstehen, daß seine starke, schöpferische Individualität auch einmal auf solche Weise sich zu regen begann und den wirklich oder vermeintlich auf ihr lastenden Druck abzuschütteln trachtete.

Als Hugo Wolf mit seinen großen Lieder-Zyklen hervortrat — das geschah anfangs der neunziger Jahre —

war er ein fertiger Meister und in seiner Eigenart gefestigt. Er hatte die Selbstbeherrschung des Genies gehabt, seine Reife abzuwarten. Seinen Ruhm bilden die „Mörike-Lieder“ (53), das „Spanische“ und das „Italienische Liederbuch“, die „Goethe-Lieder“ (51) und die „Eichendorff-Lieder“ (20), denen sich sechs Lieder nach Dichtungen von Gottfried Keller und einige andere anschließen. In diesen einstimmigen Gesängen mit Klavierbegleitung hat Wolf dem deutschen Volke einen Schatz hinterlassen, der, obgleich nicht alles von gleicher Vollendung und gleichem Werte ist, seine schwer erkämpfte Stellung in der Literatur behaupten wird. Heutzutage gibt es keinen Sänger, der diese Lieder nicht aufs Programm setzte, und ganze Hugo-Wolf-Abende sind längst nichts Seltenes mehr. Man vermerkte als etwas Neues an der Wolfschen Lyrik das deklamatorische Prinzip, eine Verschmelzung von Musik und Poesie im Sinne Wagners, wie sie so konsequent und glücklich noch nie auf die Liedform übertragen worden war, und ferner den Reichtum und die Differenziertheit des instrumentalen Partes. Wolfs Melodik wächst unmittelbar aus dem Worttext hervor. Ihr innerer Wert aber beruht auf der Treffsicherheit des Ausdrucks bei geradezu erstaunlicher Vielseitigkeit, und auf der Echtheit und dem Adel der Empfindung, von dem die meisten dieser Gesänge getragen sind. Man könnte an Schubert denken, wenn



die sinnliche Seite gleich stark in die Erscheinung träte. Aber in der musikalischen Erfindung herrscht das geistige Wesen und die Reflexion vor; sie quillt bei weitem nicht so frisch und natürlich wie bei dem älteren Meister. Die Eigenart der Wolfschen Lieder hat ihren Eingang erschwert, bis begeisterte Männer und Frauen ihnen erfolgreich die Wege ebneten; nun ist es wieder diese Eigenart, die ihnen Ansehen und Wirkung verleiht.

Der Lyrik gegenüber kommt das übrige Schaffen des Komponisten kaum in Betracht. Zwei Chöre, der „Feuerreiter“ und das „Elfenlied“, sind geniale Stücke; die „Italienische Serenade“ ist ein nicht uninteressantes Orchesterwerk. Die komische Oper „Der Corregidor“ (Mannheim, 1896) erweckte Hoffnungen, ohne es zu geschlossener dramatischer Wirkung zu bringen. Eine zweite Oper „Manuel Venegas“ blieb unvollendet. Heimtückische Krankheit entwand dem Tatenfrohen die Feder, und nach traurigem Siechtum starb Hugo Wolf am 22. Februar 1903 in einer Anstalt bei Wien. Die Geschichte wird ihn, seiner Bedeutung gemäß, unter die Schöpfer des modernen Liedes einreihen.

## Albert Lortzing

Geboren am 23. Oktober 1801 zu Berlin

Gestorben am 21. Februar 1851 ebenda

**W**ÄHREND in Italien und Frankreich die Opera buffa und die Opéra comique sich als selbständige Zweige vom Stamme der ernstesten dramatischen Musik ablösten und reiche Früchte trugen, ist in Deutschland das heitere Genre nie recht zu dauernder Blüte gelangt. Das deutsche Singspiel, wie es sich von den bürgerlichen Stücken eines Adam Hiller und Dittersdorf bis zu Mozarts „Entführung“ hin entwickelte, zeigte allerhand gute Ansätze. Aber es zerflatterte, noch bevor das 18. Jahrhundert zu Ende ging. Die Liedform, der gesprochene Dialog und die volkstümliche, schon durch die deutsche Sprache bedingte Fassung wurden etwa seit der „Zauberflöte“ in die ernste Oper aufgenommen. Glucks Operetten, als die Übertragungen französischer Vorbilder, kommen hier nicht in Betracht. Die leichteren Elemente aber degenerierten in seichten Zauber- und Ausstattungsstücken, die ihrerseits im Norden und im Süden unseres

Vaterlandes zur sogenannten Lottelposse führten. Den Deutschen fehlt nun einmal das leichte Blut, das musikalische Temperament für die vornehme komische Oper, und als im 19. Jahrhundert die romantische Richtung zur Herrschaft kam, wurde die Entwicklung in immer ernstere Bahnen gedrängt, der musikalische Ausdruck mit immer schwereren Akzenten beladen. Ein Werk wie des allzufrüh verstorbenen Nicolai „Lustige Weiber“ (1849) steht beinahe einzig da, wie denn Flotows „Martha“ und „Stradella“ ihre Beliebtheit zum Teil dem Umstand verdanken, daß ihnen in ihrer Art nicht eben Wertvolleres an die Seite zu setzen war.

In Lortzing allein ist dem 19. Jahrhundert ein Meister erstanden, den wir als den Schöpfer eines deutschen komischen Opernstiles ansprechen dürfen. Nach der gemütvollen Seite im Zusammenhang mit dem lyrischen Volksempfinden, in seiner Weise von dem Zeitalter der Romantik nicht unbeeinflußt, hatte er doch vor allem die seltene Gabe, seine Gedanken ohne den Ballast des Pathos schlicht und einfach zum Ausdruck zu bringen und ebenso eine herzerfrischende, ungezwungene Heiterkeit wie einen oft derben Humor walten zu lassen. Das ist es, was dem Manne seine geschichtliche und nationale Bedeutung gibt. Daß dabei seiner Welt auch im musikalischen Sinne etwas Kleinbürgerliches eignet, tut der Liebenswürdigkeit der Gesamterscheinung keinen Abbruch.

Gustav Albert Lortzing war der Sohn eines Lederhändlers in Berlin und wurde hier am 23. Oktober 1801 geboren. Beide Eltern waren aktive Mitglieder des einst berühmten Liebhabertheaters „Urania“, aus dem so mancher große Künstler hervorgegangen ist, und dieser Umstand machte den jungen Lortzing schon als Knaben mit dem Leben der Bühne vertraut. Als vollends die Ungunst der Kriegszeiten den Vater zur Aufgabe des Geschäftes zwang und ihn und seine Gattin 1812 ein Engagement am Hoftheater von Detmold annehmen ließ, war Lortzings Schicksal besiegelt. Auch er wurde Schauspieler und Sänger und, zum Manne herangewachsen, begann er 1826 in Detmold zugleich am Dirigentenpulte tätig zu sein. Von Jugend auf hatte er eifrige musikalische Studien betrieben, und schon damals fing er an, fleißig zu komponieren. In Detmold sind Orchesterstücke, ein Oratorium („Christi Himmelfahrt“), eine Hymne, die einaktige Oper „Ali Pascha“ und eine Reihe anderer Bühnenwerke entstanden. Weiteren Kreisen wurde sein Name durch das Singspiel „Der Pole und sein Kind“ bekannt.

Ein großer Fortschritt war es, als Direktor Ringelhardt den jungen Künstler 1833 an sein Theater nach Leipzig nahm. In Leipzig hat Lortzing seine Meisterwerke geschrieben, die ihn unsterblich machen. Seine leichte und sichere Gestaltungsgabe, sein natürlicher

Melodienreichtum ließen ihn in schneller Folge „Die beiden Schützen“, „Zar und Zimmermann“ (beide 1837), den „Wildschütz“ (1842), „Undine“ (1845) und den „Waffenschmied“ (1846) schaffen. Es ist schwer, einem dieser Werke die Krone zuzusprechen. An Urwüchsigkeit steht der „Zar“, an Feinheit des Humors der „Wildschütz“, an Volkstümlichkeit der „Waffenschmied“ obenan. „Undine“ enthält einzelnes Schöne; doch ist die Oper ungleich und vermochte nicht das Lortzing vorschwebende romantische Ideal zu verwirklichen. Zu den Perlen seiner Partituren zählen die Lieder, in denen er so recht den treuherzigen Ton trifft, der die Hörer gewinnt. Seine Texte schrieb er mit Benutzung vorhandener Quellen selbst; auch ist er in Tenorbuffo-Rollen in seinen Opern aufgetreten. Neben den genannten Werken steht bedeutungslos, was Lortzing sonst noch geschaffen: seine Lieder und Chorgesänge, die Opern „Coramo“, „Hans Sachs“, „Casanova“, „Zum Großadmiral“, „Regina“ und „Die Rolandsknappen“.

Das Leben führte den Meister auf ansehnliche Höhe; aber er vermochte sich nicht auf ihr zu behaupten, weder materiell noch künstlerisch. Von 1846 ab, wo er sich dem „Theater an der Wien“ verpflichtete, ging sein Stern allmählich unter. Lortzing, der sich 1823 mit der Schauspielerin Rosine Ahles verheiratet hatte, war nie weich gebettet und konnte, da elf Kinder zur Welt kamen, sich

und die Seinen nur kümmerlich durchschlagen. Mit dem Ausbruch der Revolution nach Leipzig zurückgekehrt (wo er noch den Einakter „Die Opernprobe“ komponierte) gerät er in immer drückendere Sorgen, so daß er wieder als Schauspieler an kleinen Bühnen auftreten und in rastloser Arbeit seine Gesundheit aufreiben muß. Nicolais Erfolge stellen ihn zeitweilig in den Schatten; andere Interessen nehmen die musikalische Welt in Anspruch, und, ein gebrochener Mann, geht Lortzing im Herbst 1850 nach Berlin, um an dem neu gegründeten „Friedrich Wilhelmstädtischen Theater“ eine bescheidene Kapellmeisterstellung anzunehmen. Nur kurze Zeit war ihm noch beschieden. Er starb in der Nacht nach der Erstaufführung einer Posse, zu der er noch die Musik verfaßt hatte, am 21. Januar 1851. Als Mensch war er in schlimmen wie in frohen Tagen das Bild rührender Bescheidenheit und reiner, herzensguter Gesinnung, im besonderen ein ebenso liebevoller wie sorgender Gatte und Familienvater.

Einer späteren, allzuspäten Zeit erst blieb es vorbehalten, zu erkennen, was die Mitwelt an diesem Toten gesündigt, was die Kunst an ihm besessen hatte.

## Johann Strauß

Geboren am 25. Oktober 1825 in Wien

Gestorben am 3. Juni 1899 ebenda

**W**IEN ist die klassische Stätte der deutschen Tanzmusik. Der Impuls zu einer lebendigen und poesievollen Auffassung der musikalischen Tanzformen ging zwar, wie so manches Neue, von Carl Maria v. Weber aus, von seiner epochemachenden „Aufforderung zum Tanz“; aber Wien war der Boden, auf dem die gegebene Anregung Wurzel schlagen und üppige Früchte hervorbringen sollte. In Schuberts „Deutschen Tänzen“ klangen zum erstenmal die frohen wie die sentimentalsten Töne des echten Wienertums an, dem bald darauf in Lanner (1801—42) und Johann Strauß dem Älteren (1804—49) zwei berufene Vertreter erstanden. Das Wirken dieser beiden Männer, die, erst Freunde, dann Rivalen, in seltener Weise von der Gunst der Menge getragen waren, hat eine mehr als lokale Bedeutung; es war ein nicht zu unterschätzendes Kulturelement und bot ein getreues künstlerisches Spiegelbild der vormärzlichen Zeit.





Johann Strauß  
Gemälde von L. Horovitz



Als Schöpfer der modernen Tanzformen, im besonderen des modernen Walzers mit seiner fünfteiligen Gliederung nebst Einleitung und Coda, haben diese Meister den Anstoß zu einer Beweug gegeben, die erst ganz Deutschland, und dann auch das Ausland in ihre Kreise gezogen hat. Durch sie ist der Walzer über seine ursprüngliche Bestimmung hinaus auf das Niveau der Konzertmusik gehoben worden. Strauß Vater gesellte der mehr sinnigen, altfränkisch-behaglichen Art Lanners den Reiz pikanter Rhythmen und einer reicheren Orchestrierung; sein genialerer Sohn aber brachte die Entwicklung zum Abschluß, indem er die überkommenen Formen erweiterte und ihnen kraft seiner ganz persönlichen Erfindung einer neuen, alle Welt bezaubernden Geist einhauchte.

Johann Strauß der Jüngere wurde am 25. Oktober 1825 in Wien geboren. Als Sproß einer echten Musikantenfamilie, aufwachsend in einem Milieu, das seine natürliche Veranlagung außerordentlich begünstigen mußte, gelangte er frühzeitig in den Besitz der Meisterschaft über alles Handwerksmäßige in seiner Kunst. Ein guter Pianist, später ein flotter Violinspieler, begann er schon als Knabe seinem Drange nach eigenem Schaffen Ausdruck zu geben. Obwohl der Vater einst selbst gegen den Willen seiner Eltern den Musikerberuf ergriffen hatte, zeigte er merkwürdigerweise für die Begabung des Sohnes kein Ver-

ständnis, setzte vielmehr seinen Wünschen hartnäckigen Widerstand entgegen. Johann sollte eine praktische Stellung erringen, sollte Buchhaltung und Warenkunde studieren; nur an der Mutter, die sich später von ihrem Gatten trennte, hatte er einen Rückhalt in seiner Liebe zur Musik. Erst als der unvermeidliche Bruch vollzogen war, als Johann selbständig seinen Weg betreten hatte und dem Vater als nicht ungefährlicher Rivale in der Gunst des Publikums gegenübertrat, fand eine Aussöhnung zwischen beiden statt und ließ sie ihre Unternehmungen vereinigen.

Johann machte inzwischen ernsthafte Studien bei dem trefflichen Komponisten und Theoretiker Josef Drechsler. Dann gründete er ein Tanzorchester (1844) nach dem Vorbilde des väterlichen und gab Konzerte und Bälle in den besseren Wirtshäusern, bald ein erklärter Liebling der Wiener, denen er sich mit seinen feurigen und einschmeichelnden Weisen in die Herzen spielte. Als Vor-geiger und Dirigent wurde er dabei von entscheidendem Einfluß auf die Darstellung der Tanzmusik; seine temperamentvolle Persönlichkeit hatte etwas Faszinierendes, das seine Wirkung auf Hörer wie auf Ausübende übertrug. Den Leitern solcher Kapellen lag es zugleich ob, selber den Bedarf nach neuer Musik zu decken, und so bildete sich unser Meister allmählich zu dem fruchtbaren Tanzkomponisten aus, als welcher er der Geschichte angehört. Mehr noch als seine Vorgänger legte er das Hauptgewicht

auf den Walzer, in dem er seinesgleichen nicht gefunden hat. Es entstanden jene genial erfundenen, köstlich instrumentierten Schöpfungen, die im Fluge die ganze Welt eroberten, und die als der vollendetste Ausdruck unbefangener und gemüthlicher Lebensfreude auf modernem musikalischem Gebiete dastehen. „Morgenblätter“, „Künstlerleben“, „Geschichten aus dem Wiener Wald“, „Wein, Weib und Gesang“, aus der letzten Zeit der „Kaiser-Walzer“ sind als die bedeutendsten unter ihnen zu nennen. Den größten Ruhmestitel des Meisters aber bildet der Walzer „An der schönen blauen Donau“ (ursprünglich mit Männerchor), ein Stück von beispielloser Popularität, das dem musikalischen Empfinden der Wiener einen so klassischen Ausdruck gegeben hat, daß es von Hanslick „die zweite österreichische Volkshymne“ genannt werden konnte.

Durch zahlreiche Reisen mit seinem Orchester, namentlich ins Ausland, kam Johann Strauß, der im Jahre 1861 sich mit der Sängerin Jenny v. Treffz vermählt hatte, in immer behaglichere Verhältnisse. Von 1863 ab zieht er sich mehr und mehr von seiner öffentlichen Tätigkeit zurück, behält nur den Titel eines k. k. Hofballmusikdirektors und überläßt seinen Brüdern, Joseph (1827—70) und Eduard (geb. 1835), die er sich zu Stellvertretern herangebildet hat, das Zepter im Orchester. Er lebt von nun an ganz seinem Schaffen und wendet sich von

den siebziger Jahren an mit Vorliebe der Operettenkomposition zu, hierzu angeregt vornehmlich durch das Beispiel und den Rat Jacques Offenbachs. Unter seinen Bühnenwerken, die mit wenig Ausnahmen sich glänzender Erfolge erfreuten, darf „Der lustige Krieg“ (1881) als das musikalisch übermütigste, der „Zigeunerbaron“ (1885) als das am reichsten und bedeutsamsten gestaltete gelten. Den Haupttreffer aber zog Strauß mit der „Fledermaus“ (1874), die alle seine anderen Operetten an Unmittelbarkeit der Wirkung wie an Reiz und Genialität der Erfindung übertrifft. Sie hat, nächst dem Donauwalzer, ihrem Schöpfer die größte Bewunderung eingetragen. In diesen Operetten, in denen die Tanzmusik zumeist vorherrscht, zeigt sich Strauß nicht als Fortbildner der Form, nicht als eigentlich dramatischer Komponist; aber seine melodische und rhythmische Erfindungskraft hat ihm selbst über die elendesten Textbücher hinweggeholfen, und die Fülle echter, zum Teil genialer Musik, die sie enthalten, sichern seinen Partituren einen dauernden Wert. In der komischen Oper „Simplicius“ (1887) und „Ritter Pasman“ (1892) versuchte er vergeblich, sich noch am Abend seines Lebens ein neues Gebiet zu erobern; im Nachlaß fand sich ein wirkungsvolles Ballett „Aschenbrödel“, an dem er noch kurz vor seinem am 3. Juni 1899 erfolgten Tode gearbeitet hat.

In Wien, wo er vergöttert wurde, und wo er an der

Seite seines Freundes Joh. Brahms und Franz Schuberts zur Ruhe gebettet liegt, hatte Johann Strauß sich ein behagliches Heim gegründet. Nach dem Tode der ersten Gattin und nach einer zweiten, wenig glücklichen Ehe vermählte er sich im Jahre 1883 mit einer Frau (Adele Strauß, geb. Deutsch), die in sein Haus wieder Sonnenschein brachte und ihm bis zuletzt als verständnisvolle und fürsorgliche Gefährtin zur Seite stand. Von Natur lebensfroh, verstand es der Meister, bei aller Arbeitssamkeit ein fröhlicher, genußkräftiger Mensch zu bleiben. Weder Ruhm noch Glück vermochten sein unbefangenes, fast kindliches Künstlergemüt zu verderben, und sein offenes, liebenswürdiges und hilfsbereites Wesen gewann ihm die Zuneigung all derer, die ihm nähertraten. Wie wenige Künstler, hat Johann Strauß die ungeteilte Verehrung der Mitwelt genossen; die Besten seiner Zeit, ein Wagner, ein Brahms, waren mit dem Volke, das an ihm hing, einig in der Anerkennung seiner seltenen schöpferischen Potenz. Hat er diese auch nur in den Formen der Tanzmusik bekundet, so hat er doch wie wenige das höchste Ziel der Kunst: die Befreiung des Gemüts, auf seine Weise erreicht.



## Luigi Cherubini

Geboren am 14. September 1760 zu Florenz

Gestorben am 15. März 1842 zu Paris

CHERUBINIS Name wird noch stets und überall mit Ehrfurcht genannt; von seinen Werken aber sind nur wenige lebendig geblieben, und auch die wenigen werden immer seltener zu Gehör gebracht. Und doch ist Cherubini einer der größten Tonmeister aller Zeiten gewesen. Die aus mehr als einem Grunde bedauerliche Vernachlässigung seines Andenkens erklärt sich gleichwohl aus der Eigentümlichkeit dieses merkwürdigen Künstlers. Bei aller Größe seiner Konzeption, bei aller Vollendung und Klarheit der Form und Vielseitigkeit des Gestaltungsvermögens fehlt es Cherubini an dem in der Musik Wirksamsten: an dem Kennzeichen eines persönlichen Melos. Oder wenigstens erscheint dies bei ihm nicht so ausgeprägt wie bei den großen Meistern, denen er im übrigen durchaus an die Seite zu setzen ist. Für das rein Artistische aber bleibt die Menge unempfänglich, zumal wenn sich ihm ein etwas

herbes Wesen verbindet, das sich bei Cherubini oft zu asketischer Strenge steigert. Indessen war seiner Muse auch der Reiz des Anmutigen, Schlichten und andererseits des Espritvollen nicht fremd; doch treten solche Züge mehr in den Kammerwerken und nur vorübergehend in seiner Opernmusik auf.

Das gesamte Lebenswerk Cherubinis war ein gewaltig umfangreiches. In seinem Schaffen lassen sich, abgesehen von der Jugendzeit, in der er, noch wenig selbständig, fremden Vorbildern nacheiferte, deutlich zwei Perioden unterscheiden. Die erste, in der Cherubini fast ausschließlich als Opernkomponist zur Geltung kam, reicht bis ins Jahr 1806. Ihr folgte nach großen, aber weder nachhaltigen noch gewinnbringenden Erfolgen ein Interregnum tiefster Niedergeschlagenheit und Verbitterung, während dessen sich der Meister zwei Jahre lang grollend zurückzog und, ohne eine Note zu schreiben, dem Studium der Botanik und Blumenkultur, seiner Lieblingsbeschäftigung, oblag. Wie durch Zufall, infolge des Drängens seiner Freunde auf die rechte Bahn gelenkt, entwickelte sich dann Cherubini, der bereits in vorgerücktem Alter stand, zu einem der bedeutendsten Kirchenkomponisten.

In Florenz, wo er geboren, hatte zunächst sein Vater, der selbst als Musiker am dortigen Pergola-Theater tätig war, seine Ausbildung in die Hand genommen. Nach-

dem er darauf den Unterricht zweier anderer Lehrer genossen, kam der Knabe durch die Gunst des Großherzogs von Toscana, des späteren Kaisers Leopold II., auf das Konservatorium in Bologna und wurde der Schüler des berühmten Padre Sarti. Von ihm ließ er sich in die Kunst der altitalienischen Meister einweihen, und der strengen, ja pedantischen Schule dieses Mannes, die zeitlebens von größtem Einfluß auf ihn blieb, verdankte Cherubini die unübertroffene Sicherheit und den Reichtum seines Könnens. Seine kontrapunktische Gewandtheit war in der Folge größer als die irgendeines anderen Musikers seit Sebastian Bach, und seine Richtung blieb, auch in seiner späteren Lehrtätigkeit, eine streng gesetzmäßige und allen Neuerungen der Romantiker abhold.

„Démophon“ (1788), „Lodoiska“ (1791), „Elisa ou le mont Saint-Bernard“ (1792), „Medea“ (1797), „Der Wasserträger“ („Les deux journées“, 1800), „Anacréon“ (1803), „Faniska“ (1806 für Wien geschrieben), denen später noch „Pimmaglione“ (1809), „Les Abencérages“ (1813), einige Nummern zu „Blanche de Provence“ (1820) und „Ali-Baba ou les Quarante Voleurs“ (1833) folgten, bezeichnen unter zahlreichen anderen Bühnenwerken Cherubinis Laufbahn als Opernkomponist. In ihnen verließ er die rein italienische Art, in der auch er begonnen hatte, und vermischte den anmutigen,

melodiösen Stil der neapolitanischen Schule mit den Errungenschaften Mozarts und Glucks, indem er die Vertiefung des dramatischen Ausdrucks, die Erweiterung der Formen und den Reichtum der Orchestermittel dieser Meister sich zu eigen machte. In Frankreich wurde er so das Vorbild für Méhul, Halévy, Boieldieu, Auber und alle, die an der Weiterentwicklung der Oper mitarbeiteten; aber auch in Deutschland, wo Cherubini zuerst und am meisten gerechte Anerkennung gefunden hat, blieb sein Einfluß, wie Beethovens „Fidelio“ zeigt, nicht ohne Folgen. Seine eigenen Werke erwiesen sich freilich nie besonders bühnenwirksam, was, zum Teil wenigstens, an den wenig glücklichen Textbüchern liegt. Einzig der „Wasserträger“, die auch in Deutschland populärste seiner Opern, macht hiervon eine Ausnahme.

Unter den Kirchenkompositionen sind die Messe in F, die Missa solemnis in D, die Krönungsmesse in A, das Requiem in C, das Requiem für Männerstimmen in D, das er für sich selbst schrieb, und ein Credo a cappella zu nennen. In diesen Werken zeigt sich Cherubini als der unzweifelhaft größte katholische Kirchenkomponist, den die neuere Zeit hervorgebracht hat. Der Ernst und die Gediegenheit ihrer Arbeit weisen ihnen einen hohen Platz an; mustergültig ist die Behandlung des Orchesters und seine Verwebung mit den Singstimmen. In geheimnisvoll gebrochenen Stimmungen ist Cherubini Meister.

Von dem C-Moll-Requiem darf man behaupten, daß es an Großartigkeit und Einheitlichkeit sogar das Mozartsche überragt. Wie in der Neuheit der Orchesterbegleitung, zeigt sich übrigens in Cherubinis Kammermusik (sechs 1815 erschienene Streichquartette und ein Quintett) der Einfluß Joseph Haydns.

Nach vierjährigem Studium bei Sarti und längerem Wanderleben, das den jungen Maestro an den wichtigsten Opernbühnen Italiens mit schwankendem Erfolge tätig sah, war Cherubini im Jahre 1784 einem Rufe nach England gefolgt. Dann wendete er sich auf Veranlassung seines Freundes Viotti nach Paris, wo er sich, nach kurzem Aufenthalte in Turin, im Jahre 1788 dauernd niederließ. Zunächst wurde er mit der Direktion der italienischen Oper betraut; 1795 wurde ihm die Stellung eines Unterrichtsinspektors an dem von Sarette gegründeten Conservatoire übertragen. Als solcher lebte Cherubini mit seiner Familie in recht beschränkten Verhältnissen. Seine Verdienste wurden geflissentlich ignoriert, denn der Meister hatte es in seiner Musik wie in seinen Urteilen verschmäh't, dem Geschmack des ersten Konsuls zu huldigen. Auch später, als Napoleon Kaiser geworden, wurden ihm andere vorgezogen, und Cherubini mußte sich mit der Achtung der künstlerischen Mitwelt begnügen. Erst 1816, nach der Rückkehr der Bourbonen, lächelte ihm das Glück. An dem unter dem

Titel „Ecole royale de musique“ wiedereröffneten Konservatorium erhielt er eine Professur für Komposition und teilte sich mit Lesueur in das Amt eines Surintendant de la musique du roi. 1822 wurde er zum Direktor des Conservatoire ernannt. Dieser Stellung widmete er sich mit vollster Hingabe bis fünf Wochen vor seinem im 82. Jahre erfolgten Tode. Für Schulzwecke hat er über hundert Solfeggien und eine Reihe instruktiver Werke, darunter den Cours de contre-point et de fugue verfaßt, zu dem Halévy ihm den verbindenden Text schrieb. Auch die später so berühmt gewordenen Konservatoriumskonzerte, zu denen Habeneck die Anregung gegeben hatte, verdanken Cherubini ihre weitere Ausbildung. Unter seinen Schülern sind als die bedeutendsten Halévy, Auber, Berlioz und Carafa zu nennen.

Der Charakter Cherubinis wird als ein seltenes Gemisch sympathischer und abstoßender Eigenschaften geschildert. Eine natürliche Veranlagung zur Strenge mag in ihm durch Enttäuschungen und Verbitterung zur Schroffheit gesteigert worden sein. Sein eigensinniges, ablehnendes Verhalten, die Neigung zur Opposition und zum Neinsagen war seinen Bekannten nicht weniger beschwerlich als seine tyrannische Pünktlichkeit. In seiner direktorialen Stellung gab dies Wesen oft genug Veranlassung zu Mißhelligkeiten; das hinderte jedoch nicht, daß seine Freunde und Schüler mit wahrer Verehrung

an ihm hingen, denn in allen wichtigen Dingen brach sich stets seine vornehme und ehrliche Gesinnung Bahn. Imponierend ist die nicht affektierte Bescheidenheit, mit der er jeder Ovation aus dem Wege ging und nur der Sache lebte. So stand im Grunde auch der Mensch auf der Höhe des Künstlers. — Der nicht unbeträchtliche Nachlaß Cherubinis ist aus dem Besitze der Witwe auf die Königliche Bibliothek in Berlin übergegangen. Der eigenhändige Katalog seiner Werke, vom Jahre 1773 bis ins Jahr 1842 reichend und von Botté de Toulmon herausgegeben, ist ein interessantes und wichtiges Dokument seiner künstlerischen Entwicklung.



## Gasparo Spontini

Geboren am 14. November 1774 zu Majolati

Gestorben am 14. Januar 1851 ebenda

**G**ASPARO LUIGI PACIFICO SPONTINI ist in dem Dorfe Majolati unweit des Städtchens Jesi im Kirchenstaate als Sohn eines Landwirts zur Welt gekommen. Gleich seinen drei Brüdern sollte er Priester werden; die Neigung zur Tonkunst war jedoch schon in dem Knaben so stark entwickelt, daß er den Widerstand seiner Familie überwandt und 1791 in das Konservatorium Pietà dei Turchini zu Neapel treten durfte. Hier machte sich das ungewöhnliche Kompositionstalent, das durch Männer wie Cimarosa und später Piccini gefördert wurde, sehr bald bemerkbar. Schon als Schüler führte der Siebzehnjährige in Rom sein erstes Werk „I puntigli delle donne“ auf, und wenige Jahre später entfaltete er eine fruchtbare, von Erfolg gekrönte Tätigkeit als Opernkomponist an den verschiedensten Bühnen Italiens. Diese ganze erste Periode seines Schaffens läßt Spontinis eigene musikalische Individualität noch nirgends durchblicken.

Die Werke aus dieser Zeit sind im Stil der neapolitanischen Schule gehalten, anmutig und empfindungsvoll im Gesang, einfach, fast dürftig in der Begleitung. Abgesehen von Mozart, den er schwärmerisch verehrte, waren Fioravanti und Cimarosa seine Vorbilder.

Das änderte sich, als Spontini nach längerem Aufenthalt in Marseille im Jahre 1803 nach Paris kam. Die französische Oper und die Werke Glucks, die er hier kennen lernte, wurden von entscheidendem Einfluß auf seine eigene Kompositionsweise. Namentlich von Gluck fühlte er sich angezogen. Der Ernst des deutschen Meisters und seine stolze Größe entsprachen dem Naturell dieses Italieners, in dessen Begabung gleichfalls das dramatische das musikalische Element überwog. Im Gesang beachtete er fortan die Deklamation, der Begleitung wendete er besondere Sorgfalt zu und bereicherte das Orchester mit allen ihm zu Gebote stehenden Effektmitteln. So begründete Spontini den Stil der „großen Oper“, als deren reinsten und bedeutsamsten Vertreter ihn R. Wagner angesehen wissen will. Innerhalb der überlieferten Opernformen war es in der Tat unmöglich, Gewaltigeres, Leidenschaftlicheres oder Glanzvolleres zu schaffen als „Die Vestalin“ (1807), „Fernando Cortez“ (1809) und „Olympia“ (1819), die — nebst wertvollen Einlagen zu Salieris „Danaiden“ — sämtlich in Paris entstanden sind. In ihnen hat er, der nun langsam zu arbeiten begann und

unablässig an seinen Sachen änderte und feilte, das seiner Eigenart Mögliche erreicht.

Erst allmählich und nach mancherlei Kämpfen hatte Spontini in Frankreich festen Fuß gefaßt, und trotz der begeisterten Anerkennung, deren er sich seit der „Vestalin“ erfreuen durfte, gelang es ihm nicht, die seinen Wünschen entsprechende Stellung zu finden. Es ist daher begreiflich, daß er sich durch das Anerbieten Friedrich Wilhelms III., der ihn unter glänzenden Bedingungen nach Berlin berief, verlocken ließ. Im Jahre 1820 traf er in der preußischen Hauptstadt ein und bekleidete über zwanzig Jahre hindurch das Amt eines Generalmusikdirektors, das ihm unbeschränkte Herrschaft verlieh über Oper und Hofmusik. Die Periode seiner Berliner Wirksamkeit war die an Ehren und Auszeichnungen reichste seines Lebens, aber nicht die glücklichste. Und seine Machtstellung gereichte weder ihm selbst noch den öffentlichen Kunstzuständen zum Segen. Die Hoffnungen, die sich an seine schöpferische Tätigkeit knüpften, blieben unerfüllt; er vermochte seine Pariser Erfolge nicht wieder zu erreichen, geschweige denn zu überbieten, und seine Amtsführung wurde infolge der unausgesetzten Streitigkeiten mit der Intendanz eine höchst unerquickliche. Hatten ihm die ungewöhnlichen Machtbefugnisse seiner Stellung schon Neider genug geschaffen, so erwuchs dem Ausländer, als er der eben emporblühenden nationalen

Kunst eines Weber kein Verständnis entgegenbrachte und ihr jede Förderung versagte, in Deutschland eine geradezu feindliche Partei. Sein stolzer, herrschsüchtiger Charakter trug noch dazu bei, die Gegensätze zu verschärfen, und als er sich, gereizt durch Angriffe seiner Gegner, gar zu einer öffentlichen Erklärung hinreißen ließ, die ihm eine Anklage wegen Majestätsbeleidigung zuzog, kam es am 2. April 1841 zu einem Theaterskandal. Spontini wollte gerade den Don Juan dirigieren; er wurde mit Protest empfangen und nach der Ouvertüre vom Publikum gezwungen, das Opernhaus zu verlassen. Er sollte es nicht wieder betreten. Dieser Akt der Volksjustiz wirft ein wenig schönes Licht auf die Gesellschaft, in der er möglich gewesen. Gewiß hat Spontini manches verschuldet; er hat weder klug noch immer korrekt gehandelt. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß die Entrüstung, die gegen ihn Platz griff, über das Ziel schoß, und daß man der Bedeutung des seltenen Mannes in keiner Weise gerecht wurde. Spontini ist in der Geschlossenheit wie in der ernsten Größe und Ehrlichkeit seines Wesens eine geradezu imponierende künstlerische Persönlichkeit. Sein Einfluß allein auf die Entwicklung der Oper weist ihm einen ersten Platz an. Auch seine späteren Werke, das Festspiel „Lalla Rookh“ (1821), die Opern „Nurmahal“ (1822), „Alcidor“ (1825) und „Agnes von Hohenstaufen“ (1829), enthalten Schönheiten, die kaum ihre richtige Würdigung

erfahren haben. Daß Spontini die deutsche Musik nicht verachtete, beweisen seine Konzerte, in denen er vorwiegend unsere Meister — manches, wie Beethovens A-Dur-Sinfonie und Teile der großen Messe, zum erstenmal — zu Gehör brachte. Für seine Herzensgüte spricht manche wohltätige Handlung, vor allem die Hilfe, die er der Witwe und den Kindern Mozarts angedeihen ließ.

Den Rest seines Lebens verbrachte Spontini, den der Papst zum Grafen von St. Andrea ernannt hatte, meistens in Paris. 1844 dirigierte er in Dresden eine Aufführung der „Vestalin“, die Richard Wagner ihm vorbereitet hatte; 1847 wohnte er dem Musikfest in Köln bei. Kränkelnd und von zunehmender Schwerhörigkeit befallen, zog er sich dann in seine Heimat zurück und starb in Majolati am 14. Januar 1851.

## Gioachimo Rossini

Geboren am 29. Februar 1792 zu Pesaro

Gestorben am 13. November 1868 zu Paris

**I**N neuerer Zeit, und zumal in Deutschland, ist es Sitte geworden, in Rossini den tiefsten Verfall der Tonkunst, den Sieg des „Materialismus“ in der Musik zu beklagen, und ihn als den Vertreter einer geradezu frivolen Richtung hinzustellen. Nach dem ersten Begeisterungstaumel, den sein Auftreten allerorten hervorgerufen hatte, erfolgte naturgemäß ein Rückschlag, und man begreift das herbe Urteil, das manche der um den italienischen Maestro nur zu oft vernachlässigten deutschen Tonsetzer seiner Überschätzung entgegengesetzt haben. Eine gerechte Würdigung wird jedoch die Bedeutung nicht verkennen dürfen, die Rossini für seine Zeit und für die Entwicklung der modernen Oper gehabt hat, sie wird ihn, wie jeden Künstler, als kulturhistorische Erscheinung betrachten und demgemäß erklären müssen. Zunächst kann seine Musik nur vom italienischen Standpunkt aus ganz begriffen werden; hier

erscheint sie mit ihrem Kultus der Melodie als die natürliche Fortbildung nationaler Traditionen, wie sie seit Alessandro Scarlatti in der neapolitanischen Schule bestanden hatten. Konnte auf diesem Wege auch nicht das Ideal des musikalischen Dramas erreicht werden, so wurde doch die von Rossini eingeleitete Bewegung bestimmend für das ganze Opernwesen Italiens in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Bellini, Donizetti und der jüngere Verdi, sie alle stehen auf seinen Schultern und wären ohne ihn undenkbar. Die Konzessionen ferner, die Rossini der Kehlfertigkeit der Sänger machte, und mit denen er — auch das ist nicht zu übersehen — die Technik der Gesangkunst nach mancher Richtung hin wesentlich fördern half, erklären sich aus der selbstherrlichen Stellung, die den Größen der Opernbühnen zu seiner Zeit eingeräumt wurde. Rossini war der Komponist der Primadonnen und berühmten Sangesmeister, deren Vergötterung beim großen Publikum gerade damals in Blüte stand. Rossini war aber auch recht eigentlich der Komponist der Restaurationsepoche. Man darf in seinen Werken nicht die großen Zeitideen suchen, die sich aus dem öffentlichen Leben geflüchtet hatten; nur wo sie, wie im „Tell“, zum Mitklingen gebracht werden, trägt auch seine Musik einen bedeutenden Charakter. Mit dem Vorwurf des „Sinnesgenusses“, dem die Werke Rossinis vorwiegend dienen



sollen, ist vollends viel Mißbrauch getrieben worden. Bei keiner Kunst sollte dieser Begriff vorsichtiger gebraucht werden als bei der Musik, in der ja das Materielle und das Spirituelle des Klanges meist zusammenfällt. Was dem Laien bloßer Ohrenkitzel scheint, kann dem Musiker als reiner Wohlklang noch eine Offenbarung des Edelsten sein. Dem schönheitstrunkenen Ohre schwindet der Begriff des Frivolen, und es bleibt nur der Unterschied des mehr oder weniger beziehungsvollen Tonspieles übrig.

Gioachimo Rossini ist am 29. Februar 1792 in Pesaro geboren, einem kleinen Städtchen im ehemaligen Kirchenstaat. Sein Vater verband dort mit dem Amte eines Stadttrompeters das eines Aufsehers des Schlachthauses. Er wird als ein unruhiger Kopf und — was im Hinblick auf unsern Komponisten interessant ist — als ein lustiger Gesell geschildert, der wegen seines fröhlichen Charakters den Spitznamen „il vivazza“ erhielt. Die Mutter war gleichfalls musikalisch begabt, besaß eine schöne Stimme und sang in kleinen Opernunternehmungen die *seconda donna*, d. h. zweite Partien. Von 1799 ab lebte die Familie in Bologna in dürftigen Verhältnissen, auf die Einnahmen angewiesen, die der Vater als Hornist, die Mutter als Sängerin sich gelegentlich verschaffen konnten. Das Söhnchen, dessen Stimme frühzeitig gebildet wurde, und der auch etwas Klavier

spielen lernte, beteiligte sich bald an ihren Produktionen. So stand Rossini schon als Kind mitten in einem praktischen Musikantentum. Als der Stimmbruch eintrat, schloß er sich herumziehenden Operntruppen an, studierte den Sängern die Rollen ein und leitete am Klavier die Chorproben. Eigentlichen Unterricht hatte er vom 12. Jahre ab zuerst von Angelo Teseis erhalten. Im März 1807 trat er in das Lyzeum zu Bologna ein, wo er, wie später Donizetti, Schüler des Stanislaw Mattei wurde. Allzuviel hat er von seinem Lehrer nicht gelernt; zeitlebens vermied er die polyphone Schreibweise, die ihm weder zusagte, noch geläufig war. Dagegen entwickelten sich der Reichtum und die Leichtigkeit seiner Erfindung überraschend schnell. Die Kompositionen, die während der Konservatoriumszeit entstanden sind, können wir hier so gut wie die frühesten Opern, die in Venedig herauskamen, übergehen. Der erste größere Erfolg Rossinis war die für die Scala in Mailand geschriebene Oper „La pietra di paragone“. Der „Tancred“, 1812 für Venedig geschrieben, legte dann den Grund zu seinem eigentlichen Ruhme. In dieser Oper wirkte Rossini durch bis dahin ungekannte Mittel. Die Üppigkeit seiner Melodie, die allen Glanz der zu höchster Blüte entwickelten Gesangkunst zu Hilfe nahm, das hinreißende Feuer seines musikalischen Temperamentes, die bei aller Leichtigkeit des orchestralen

Gefüges äußerst effektvolle Instrumentierung übten einen mächtigen Reiz aus. Die neue Art erwarb Rossini zunächst begeisterte Anhänger in Oberitalien, wo man ihm bald eine führende Rolle zugestand; aber fast zehn Jahre dauerte es noch, bis auch das Ausland ihn voll anerkannte.

Dem „Tancred“ folgte 1813 „l’Italiana in Algeri“, 1815 „Elisabetta“ — wichtig durch die Einführung des Streichquartetts zur Begleitung der Secco-Recitative —, 1816 der „Barbiere di Seviglia“, für Rom in 13 Tagen geschrieben; im selben Jahre der „Otello“, 1817 die „Cenerentola“ und „La gazza ladra“, 1818 „Moses“, 1819 „La Donna del Lago“ (nach dem Roman Walter Scotts) und 1820 „Maometto“, den er später für die französische Bühne als „Le siège de Corinthe“ bearbeitet hat. Zwischen diese Hauptwerke fällt die Komposition einer ganzen Reihe wertloser Opern, die so schnell, wie sie entstanden, auch der Vergessenheit anheimfielen. Durch die Schnelligkeit, mit der Rossini komponierte — oft schrieb er drei, auch mehr Opern in einer Saison —, erhielt seine Schreibweise etwas Schablonenhaftes. Die Ausführung war gar zu flüchtig, gewisse Effekte, wie zum Beispiel sein berühmtes Crescendo, nutzte er bis zum Überdruß ab. In seinen glücklichsten Schöpfungen aber trat immer mehr der einschmeichelnde Zauber seiner Tonsprache hervor und ließ manches ver-

gessen, selbst die Tatsache, daß Rossini kein eigentlich dramatischer Komponist war, daß ihm mit wenigen Ausnahmen die tiefere musikalische Charakteristik versagt blieb. Seine Musik hat zumeist etwas Konzertierendes. Mit ihrer eindringlichen und lebendigen Wirkung entsprach sie jedoch allen Anforderungen, die das Theater seiner Zeit an eine Oper stellte. Ein weiterer Grund ihres Erfolges ist in der Freiheit der formellen Gestaltung zu suchen, mit der sich der Komponist über alle Traditionen der opera seria und buffa hinwegsetzte.

Die fruchtbarste Zeit für Rossini waren die in Neapel verlebten Jahre, während deren er für die Unternehmungen des Direktors Barbaja tätig war. Barbaja wußte sein Talent auszunutzen, verhalf ihm aber auch durch immer glänzendere Honorare, wie durch die Teilnahme, die er ihm an seiner Spielbank einräumte, zu äußerem Wohlstand. Als in Neapel die Revolution ausgebrochen war, folgte Rossini seinem Impresario nach Wien, nachdem er sich vorher mit der berühmten Altistin Isabella Colbrand, für die die Hauptrollen vieler seiner Opern geschrieben sind, vermählt hatte. Nach dreimonatigem erfolgreichen Aufenthalte in Wien ging er mit seiner Gattin nach Italien zurück. Die kühle Aufnahme aber, die seine Oper „Semiramis“ 1823 in Venedig fand, soll ihn veranlaßt haben, seinem Vaterlande den Rücken zu kehren. Er wendete sich zunächst nach London und

feierte dort Triumphe, die ihm in Fülle Gold und Ehren brachten; dann ließ er sich dauernd in Paris nieder. Die Direktionsführung des italienischen Theaters, die man ihm hier übertrug, sagte Rossini auf die Dauer nicht zu, und so wurde für ihn die Sinekure eines „Generalinspektors des Gesanges in Frankreich“ geschaffen mit 20000 Francs jährlichem Gehalt. Der Meister machte sich selbst in seiner sarkastischen Weise über diese Stellung lustig, wenn er ganz ernsthaft auf der Straße dem wüsten Gejohle betrunkenen Gestalten mit dem Bemerken lauschte, daß dies zu seinen amtlichen Funktionen gehöre.

Der Aufenthalt in Paris hatte auf Rossini die selbe vertiefende Wirkung wie auf seine Landsleute Bellini und Donizetti. Die Berührung mit dem französischen Geiste schärfte seinen Sinn für das Dramatische; eine behagliche Existenz und andererseits der angespornte Ehrgeiz ließen ihn langsamer und sorgfältiger arbeiten. Die Früchte dieser Umwandlung zeigten sich in der Bearbeitung zweier älterer Werke, des „Maometto“ (1826) und des „Moses“ (1827), vor allem aber in seinem Meisterwerke, dem 1829 auf Anregung von Aubers „Stumme von Portici“ komponierten „Tell“, dem Reifsten und Bedeutsamsten, was wir überhaupt dem Genius Rossinis verdanken. Der „Tell“ bezeichnet den Höhepunkt und zugleich das Ende von Rossinis Theaterlaufbahn. Nach 1830, also von seinem 37. Jahre, bis zu

seinem 1868 erfolgten Tode hat Rossini so gut wie nichts mehr geschrieben. Außer dem berühmt gewordenen „Stabat Mater“ (1832) entstanden nur noch einige Kleinigkeiten für Gesang, die „Soirées musicales“ und eine Messe (1864). Letztere instrumentierte er schnell noch, damit sie nicht „den Herren Sax und Berlioz in die Hände fiel“, die sonst nach seinem Tode mit ihren Saxophones und anderen Riesen des modernen Orchesters kämen und seine „armen Singstimmen totschlügen“.

Gerade also die Hälfte seines Daseins verbrachte dieser so reich begabte, aber in jeder Beziehung sonderbare Mann in einem genußreichen Stilleben. Seine „Faulheit“ und sein Hang zur Tafelfreude waren bald in aller Munde; aber kein Drängen und kein Spott vermochten ihn aus seiner Untätigkeit herauszulocken. Was er als Künstler zu sagen hatte, schien ihm wohl erschöpft zu sein; von dem Treiben der Parteien, von den mancherlei Kämpfen, deren Zeuge er noch ward, hielt er sich vornehm fern. Nach 1829 lebte er bald in Bologna, bald in Florenz, dann wieder in Paris oder dem nahen Passy, wo er in seiner von allen Berühmtheiten des Tages gern besuchten Villa eine anmutige und weltmännische Geselligkeit pflegte. Obgleich aus kleinen Verhältnissen hervorgegangen, hatte sich Rossini eine universale Bildung anzueignen gewußt; er galt als geist-

reich und feinsinnig, und bekannt in weiteren Kreisen war sein treffender und schlagfertiger Witz.

Als Rossini im Jahre 1868 starb, hinterließ er keine Lücke im Kunstleben; für die Musik war er schon lange tot. Die Gegenwart kennt ihn nur noch aus zwei seiner Opern: dem „Barbier von Sevilla“ und dem „Tell“. Sie freilich gehören zu den Meisterwerken aller Zeiten und werden sich noch lange erhalten. Im „Barbier“, dem unübertroffenen Muster musikalischen Frohsinns, geistreichen Witzes und übersprudelnder Laune, besitzen wir das einzige noch lebendige Exemplar der alten Opera buffa. Die Bedeutung des „Tell“ liegt in der erhabenen Schlichtheit und Würde, in der Charakteristik und klanglichen Schönheit, die seine Musik trotz manchem Verblaßten darin auszeichnen. Wer diese besten Werke Rossinis unbefangen zu genießen vermag, wird der musikalischen Genialität ihres Schöpfers die höchste Bewunderung gewiß nicht versagen.



## Vincenzo Bellini

Geboren am 3. November 1801 zu Catania

Gestorben am 24. September 1835 zu Puteaux bei Paris

**B**ELLINIS Name lebt unter uns fort durch zwei seiner Werke, die, allen Veränderungen des Zeitgeschmacks zum Trotz, sich sieghaft erhalten haben: „Die Nachtwandlerin“ und „Norma“ Einst die Lieblinge eines von ihren Melodien begeisterten Publikums, verdanken sie jetzt ihr Bühnendasein den Primadonnen, den wenigen Vertreterinnen der altitalienischen Gesangkunst, die in ihnen zu glänzen vermögen. Und so kommt es, daß in unserer Vorstellung der Komponist mit dem Gedanken an das Virtuositentum der Bühne unlösbar verknüpft ist. Bellini ist aber seiner Epoche mehr gewesen als der willige Diener der Sänger, der ihren Triumph den Vorwand lieh; er hat dem Empfinden seiner Zeit und weiter Kulturkreise den künstlerischen Ausdruck gegeben — wollen doch italienische Patrioten in seiner Musik sogar die politische Stimmung ihres Landes wieder erkennen! — und ist für die geschicht-

liche Betrachtung eine interessante und wichtige Erscheinung. Wie Donizetti erhebt er sich als künstlerische Individualität über die Masse der Rossini-Nachahmer, aus denen er hervorgegangen ist, und bildet mit dem Komponisten der „Lucia“ in der Entwicklung der italienischen Oper das Mittelglied, das aus der genialen, aber naiven Kunst Rossinis zu dem reiferen und ernsteren Verdi hinüberführt. Donizetti war der fruchtbarere, auch vielseitigere von beiden; Bellini die originellere und bedeutsamer veranlagte Natur.

Bellini beabsichtigte in seinem Schaffen nichts Geringeres als eine Reformation der Oper. In seinem Streben nach Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, nach Übereinstimmung von Wort und Ton steht Bellini mit seinen reformatorischen Versuchen geradezu zwischen Gluck und Wagner. Bezeichnend für seine künstlerische Richtung ist die Art seines Schaffens. Bellini notierte sich zwar musikalische Themen, bevor er an eine neue Oper ging; die eigentliche Komposition begann er indessen erst nach sorgfältigster Prüfung des Sujets und seiner textlichen Verarbeitung. In Felice Romani, dem Librettisten fast aller seiner Werke, hatte er einen Dichter gefunden, der liebevoll und geduldig auf seine Wünsche einging. Im Besitze der Dichtung pflegte Bellini sich die Worte laut vorzudeklamieren und aus dem Fall seiner Stimme die melodische Linie zu entwickeln, in der er nichts anderes

sehen wollte, als die musikalische Ausgestaltung der natürlichen Akzente der Rede. Uns, die wir in Bellinis Opern zunächst das Koloraturen- und Kadenzenwesen seiner Gesänge bemerken, die wir uns überdies durch die traurigen Übersetzungen seiner Texte abgestoßen fühlen, uns erscheint diese Tatsache überraschend. Um so mehr verdient sie hervorgehoben zu werden. Daß Bellinis Wirksamkeit in eine Zeit fällt, in der eine Reihe der glänzendsten Sängernamen von europäischem Ruf das Theater beherrschte, ist leider auf seine Kompositionsweise nicht ohne Einfluß geblieben und hat ihn sicherlich zu manchen Konzessionen veranlaßt. Das Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit, der Wunsch, die Cantilene zur Geltung kommen zu lassen, verleiteten ihn ferner, die Begleitung in übertriebener Weise zu vernachlässigen. In seinem Orchester wird die Einfachheit zur Dürftigkeit; außerdem verrät die ganze Behandlung des instrumentalen Apparates einen bedauerlichen Mangel an technischem Können. Dasselbe gilt von seinem Chorsatz, der wenig sorgfältig und mit seinen häufig wiederkehrenden Unisonos armselig genannt werden muß. Es erhellt daraus, daß die eigentliche Kunstfertigkeit, die Bellini sich angeeignet hatte, nicht gerade beträchtlich war. Um so höher ist das Geniale seiner wunderbaren Begabung zu veranschlagen. Seine Stärke zeigt sich in der Erfindung schlichter, edel-erhabener und meist von tiefer

Empfindung getränkter Melodien. Die Neigung zur Darstellung weicher und zarter Gefühle hat ihm den Vorwurf der Süßlichkeit und Sentimentalität zugezogen; nicht immer mit Unrecht. Hier hing der Künstler mit dem Menschen zusammen, der uns als schwermütiger, schwärmerischer Charakter geschildert wird. Die „Son-nambula“ trägt am meisten diese Züge seines Wesens, während die Größe und Erhabenheit, zu der sein Stil sich aufschwingen konnte, am reinsten in dem Pathos der „Norma“ zum Ausdruck kommt.

Vincenzo Bellini entstammte einer Musikerfamilie aus Catania in Sizilien. Der Großvater Vincenzo (gest. 1829), wie der Vater Rosario (gest. 1840), waren beide geachtete, wenn auch nicht hervorragende Musiker. Von ihnen erhielt der Knabe den ersten Unterricht. Seine ungewöhnliche Begabung muß zeitig in seiner Vaterstadt Aufsehen erregt haben, denn als der Achtzehnjährige auf das Konservatorium S. Sebastiano nach Neapel geschickt werden sollte, bewilligte ihm der Rat von Catania auf Verwendung seiner Protektorin, der Herzogin von Sammartino, eine jährliche Subvention, die nach dem Tode Vincenzos auf die überlebenden Brüder überging.

Der Aufenthalt in Neapel (bis 1826) wurde für den Jüngling ereignisreich und gab seinem Leben die entscheidende Wendung. Hier errang er seinen ersten Erfolg, der ihn auf die Laufbahn des Opernkomponisten

wies, hier fand er in Francesco Florimo den Freund, dessen treue Teilnahme ihn in allen Lagen seines Lebens begleitete; hier auch spielten sich die beseligenden und schmerzlichen Vorgänge seiner Jugendliebe zu Maddalena ab, der Tochter des Präsidenten Fumaroli, um deren Hand sich Bellini zweimal vergeblich bewarb. Er wurde stolz zurückgewiesen, aber nicht lange währte es, so war aus dem „armen Klavierspieler“ ein berühmter Künstler geworden. Nachdem Vincenzo schon 1825 im Konservatorium, dem er als Schüler Zingarellis noch immer angehörte, seinen ersten dramatischen Versuch „Adelson e Salvini“ hatte aufführen dürfen, erschien er ein Jahr später zum ersten Male vor der Öffentlichkeit. Seine Oper „Bianca e Fernando“ kam in Neapel im Theater S. Carlo zur Aufführung, und die berühmte Lalande, Rubini und Lablache sangen die Hauptrollen. Der Erfolg war so groß, daß der Impresario Barbaja ihm die Komposition der nächsten Oper für das Skala-Theater in Mailand übertrug. Bellini schrieb „Il pirata“ und stellte sich damit in die erste Reihe der lebenden Tonsetzer. Es fehlte ihm von nun an nicht an immer neuen Aufträgen für die ersten Bühnen Italiens; sein Ruf war gegründet und trug seinen Namen auch bald ins Ausland. Nach einer gründlichen Umarbeitung der „Bianca“ für Genua brachte das Jahr 1829 eine neue Oper „La Straniera“, die mit gleicher Begeisterung

wie der „Pirat“ aufgenommen wurde; dann entstanden in rascher Folge „Zaira“ (1829) und „I Capuleti ed i Montecchi“ (1830). Der Plan, eine Oper „Ernani“ zu komponieren, kam nicht zur Ausführung.

Den Herbst des Jahres 1830 verbrachte Bellini, um seine angegriffene Gesundheit zu stärken, in Moltrasio an den Ufern des Comer Sees, in unmittelbarer Nähe seiner Geliebten Giuditta Turina, der Tochter eines reichen Mailänder Seidenhändlers, für die er seit Jahren eine tiefe, von dem Mädchen leidenschaftlich erwiderte Neigung empfand. Der stille Frieden der malerischen Umgebung und der glückliche Zustand seines Gemütes spiegeln sich wider in den Weisen der „Sonnambula“, die unter solchen Eindrücken 1831 geschaffen wurde. Im selben Jahre weilte Bellini längere Zeit als Gast bei der Familie seiner Freundin, auf deren Landsitz in Casalbuttano, und schrieb dort sein Meisterwerk, die „Norma“. Die erste Aufführung der „Norma“ in Mailand fand eine verhältnismäßig kühle Aufnahme, und erst später brachte man den eigentümlichen Schönheiten dieser Partitur das volle Verständnis entgegen. 1832 besuchte Bellini seine Heimat Sizilien und sah die Seinen wieder. Dann nahm er neue Pläne in Angriff. Nach den Triumphen der „Straniera“ und „Sonnambula“, denen sich bald auch die Anerkennung der „Norma“ zugesellt hatte, erlebte er mit „Beatrice di Tenda“ eine Enttäuschung. Die

Oper fiel in Venedig durch, obgleich die berühmte Pasta die Hauptrolle sang. Im Mai 1833 begab sich der junge Meister, einer Einladung folgend, mit der Pasta nach London, um dort einige Werke zur Aufführung zu bringen. Gegen Ende des selben Jahres ging er nach Paris, und hier verbrachte er die letzten anderthalb Jahre seines Lebens.

Die 1834 für die italienische Oper in Paris komponierten „Puritaner“ geben Kunde davon, daß Bellini im Begriff stand, in ernster Arbeit neue und bedeutsame Wege einzuschlagen. Mit Eifer studierte er die französische Musik, deren Einfluß in der reicheren Orchestrierung und dem festeren Gefüge der Ensemblesätze deutlich zu erkennen ist. Nach dem ungeheuren Erfolge der „Puritaner“ lockten ihn neue Anträge aus Italien; auch für die Pariser Oper gedachte er zu arbeiten und erlernte zu diesem Zweck die französische Sprache. Mitten aus all diesen Hoffnungen und Bestrebungen, die ihn vielleicht zu einer ungeahnten Entwicklung geführt hätten, entriß den noch nicht 34 Jahre alten Künstler am 24. September 1835 der Tod, als er schwer leidend zu Puteaux in der Nähe von Paris im Hause seines Freundes Lewys die Genesung erwartete. Der im Leben so viel umringte und gefeierte Musiker starb einsam und verlassen; seine Wirtē waren gerade nach Paris gefahren, und nur der Gärtner der Villa war zugegen.



Das frühzeitige und unerwartete Hinscheiden Bellinis verbreitete überall aufrichtige Trauer. Die Mitwelt verlor in ihm einen bewunderten Künstler, die Freundesschar einen guten Menschen.

## Gaëtano Donizetti

Geboren am 29. November 1797 zu Bergamo

Gestorben am 8. April 1848 ebenda

**D**IE letzte große Bewegung von wirklich musikhistorischer Bedeutung, die ihren Ausgang von Italien genommen hat, fällt in die beiden ersten Decennien unseres Jahrhunderts und wurde hervorgebracht durch das Auftreten Gioachimo Rossinis. Von den Schülern und Nachfolgern des großen Neuerers, dessen Siege der absoluten Melodie und dem *bel canto* zur Herrschaft verhalfen, und der eine Umwälzung des gesamten Opernwesens seiner Zeit herbeigeführt hat, nennt die Geschichte zwei Männer an gleich hervorragender Stelle: Bellini und Donizetti. Ihnen gesellte sich später als dritter Giuseppe Verdi, dessen endgültige und gänzlich anders geartete Entwicklung jedoch erst die jüngste Vergangenheit staunend erleben sollte.

Gaëtano Donizetti ist am 29. November 1797 in Bergamo geboren. Seine Erziehung war keineswegs darauf gerichtet, ihn von vornherein dem Musikerberuf

zu bestimmen. Den ersten Unterricht in der Komposition erhielt er von Simon Mayr, einem als Lehrer und Tonsetzer angesehenen Manne. Als jedoch die Begabung des Knaben Veranlassung wurde, ihn zur Weiterbildung nach Bologna zu schicken, sollte er dort nicht ausschließlich musikalischen, sondern auch wissenschaftlichen Studien obliegen. Der Musikschule Bolognas stand damals Padre Stanislao Mattei vor, der Lehrer Rossinis, Morlacchis, Pacinis u. a. m. Unter ihm trat auch Donizetti im Jahre 1815 ein und wurde vermutlich Pilotti und dem Substituten Matteis, Battista Gaiani, als Schüler überwiesen. Mehrere Sinfonien, Quartette, Kirchen- und Konzertstücke entstanden während dieser Studienzeit. Gaetano zeigte eisernen Fleiß und große Schaffenslust. Seine an Mozart gemahnende Gedächtniskraft, die Gabe außergewöhnlich leichter Produktion lenkten bald die Aufmerksamkeit auf sein Talent, und schon in den nächsten Jahren weisen die Programme der öffentlichen Aufführungen, die das Lyceum veranstaltete, Arbeiten des jungen Bergamensers auf. Seine Familie wollte indessen von einer Laufbahn als Komponist nichts wissen. Um sich dem Drängen der Seinen, die einen Rechtsgelehrten aus ihm machen wollten, zu entziehen, trat Donizetti als Volontär in ein österreichisches Regiment. Der Militärdienst führte ihn durch Oberitalien, und hier wurde er mit den Verhältnissen der Opernbühne ver-

traut. Angeregt durch die Erfolge Rossinis, wagte er sich mit einer eigenen dramatischen Arbeit hervor, die auf dem Theater San Luca in Venedig unter dem Titel „Enrico di Borgogna“ gegeben wurde. Das Werk fand freundliche Aufnahme, und nun stand bei Donizetti der Entschluß fest, sein Glück als Opernkomponist zu versuchen. Das war im November 1818. Noch im selben Jahre schrieb er zwei weitere Opern für Venedig; sie hatten nur mäßigen Erfolg, aber unablässig und mit wahrem Feuereifer war der junge Meister von nun ab für die Bühne tätig. Es folgten in kurzem Zeitraum eine Reihe teils tragischer, teils komischer Opern, die, für verschiedene Theater Italiens komponiert, seinen Ruf allmählich weithin verbreiteten.

Alle diese Erstlingswerke, weit entfernt die künftige Bedeutung ihres Schöpfers ahnen zu lassen, zeigten noch wenig ausgeprägte Eigenart; die Verehrung Donizettis für Rossini äußerte sich noch in der Nachahmung der Manieren seines großen Vorbildes. Erst mit der „Anna Bolena“, die 1831 von Mailand aus die Bühnen von Wien, Paris, London und St. Petersburg im Sturme sich eroberte, erlangte Donizettis Stil eine persönliche Färbung, und immer wirksamer trat fortab das eigentümlich Schwungvolle und Populäre seiner melodischen Erfindung hervor. In den folgenden Jahren, bis 1835, entstanden nicht weniger als 22 Opern, von denen hier nur „L'elisire

d'amore“, „Lucrezia Borgia“, „Marino Falliero“, „Belisario“ und „Lucia di Lammermoor“ als die bedeutendsten genannt seien. Unter den Werken dieser Periode ragt vielleicht am meisten der „Liebestrank“ hervor, der in seiner Art ein Muster der opera buffa genannt werden darf; am weitesten verbreitet hat sich „Lucia von Lammermoor“. Die „Lucrezia Borgia“ schrieb Donizetti in Mailand, und zwar für Mercadante, der durch Krankheit verhindert war, die bei ihm bestellte Oper dem Direktor rechtzeitig abzuliefern.

Die Fruchtbarkeit Donizettis und die Leichtigkeit seines Schaffens grenzten geradezu ans Wunderbare. Wenige Wochen, ja 14 Tage genügten ihm oft, den Entwurf einer Oper zur Ausführung zu bringen. Allerdings fehlt seinen Werken auch jener letzte Grad von Feinheit und Vollendung, den selbst der Begabteste immer nur durch subtiles Arbeiten und Ausfeilen erreichen wird. Donizettis Musikstücke sind gleichsam festgehaltene Improvisationen, wie sie seinem Geiste bei dem Reichtum an Melodie in unerschöpflicher Fülle zuströmten.

Seit 1834 war Donizetti als Professor am Königlichen Konservatorium zu Neapel angestellt und übte dort die Funktionen eines Kapellmeisters und Lehrers der Komposition aus. Allein diese Tätigkeit fesselte ihn wenig; sein unermüdlicher Schaffensdrang ließ ihn nicht ruhen, und die Aufführungen seiner Werke riefen ihn bald

hier- bald dorthin. So führte er jahrelang ein unstetes Wanderleben.

Donizettis Opern riefen nicht nur in Italien, sondern überall, wo sie erschienen, einen beispiellosen Enthusiasmus hervor. Nach dem Tode Bellinis und nachdem Rossini seit dem „Tell“ als Opernkomponist verstummt war, wurde Donizetti der gefeierte Liebling des Publikums. Eine dritte Periode seines Schaffens, die seine reifsten Werke entstehen sah, begann mit dem Aufenthalt in Paris. Hier schrieb Donizetti im Februar 1840 die „Tochter des Regiments“ für die Opéra comique; zwei Monate später brachte er an der Großen Oper eine Umarbeitung seines „Poliuto“ unter dem Titel „Les Martyrs“ zur Aufführung, und im Dezember desselben Jahres erschien die „Favoritin“, sein Meisterwerk auf dem Gebiete der ernsten Oper.

Die Jahre 1841—42 sahen Donizetti in Wien. Auf Veranlassung Rossinis, der ihm sehr wohl wollte, war unserem Komponisten die Stellung als Direktor und Kapellmeister des Lyceums in Bologna angetragen worden. Er schwankte lange, entschied sich aber für Wien, wo man ihn durch Ernennung zum k. k. Kammerkompositor (ein Posten, den einst Mozart bekleidet hatte) und durch ein festes Gehalt zu fesseln suchte. Trotzdem wurde er in Bologna sehr gefeiert, als er dort, auf dringende Einladung Rossinis, dessen „Stabat mater“ dirigierte. Für

Wien schrieb Donizetti die Oper „Linda di Chamounix“ und bewies darin aufs neue seine Vielseitigkeit; denn diesmal führte ihn der Stoff auf das Gebiet der musikalischen Idylle. Nach Paris zurückgekehrt, komponierte er den „Don Pasquale“, eine Perle der komischen Oper, wie der „Liebestrank“ von froher Laune und sprudelnder Melodik erfüllt.

Die Berührung mit der französischen Oper war auf Donizetti von heilsamem Einfluß. Seiner leichten Erfindungsgabe gesellte sich eine sorgfältigere Behandlung der Einzelheiten, sein Ausdruck wurde dramatischer, sein Stil gewann an Schärfe der Deklamation und deutlich tritt das Bestreben hervor, die Mittel der Instrumentation zu bereichern und charakteristischer zu verwenden. Das sind die Wandlungen, infolge deren die Werke der letzten Periode ein eigentümliches Gepräge erhalten haben.

Über den Menschen Donizetti wird einstimmig nur Achtungsgebietendes und Liebenswertes berichtet. Trotz der unerhörten Erfolge, die natürlich auch einen Kultus seiner Person mit sich brachten, blieb er bescheiden in seiner Gesinnung und in seiner Art sich zu geben. Ein wesentlicher Zug seines Charakters war leise Melancholie, wie sie auch in seiner Musik sich spiegelt, die er aber im Verkehr mit andern unter Scherzen zu verbergen liebte. Äußerlich gab er sich heiter, pflegte die Geselligkeit und führte ein ziemlich regelloses, an flüchtigen Liebschaften



reiches Leben. Wie aber aus den veröffentlichten Briefen, die einen Einblick in sein Inneres gestatten, hervorgeht, litt er unter der Unruhe und den Strapazen dieser Bohème und sehnte sich nach einem Heim, einer Familie. Seine Frau war ihm jung gestorben, und ihren Verlust scheint der Meister nie verschmerzt zu haben.

Die Beziehungen Donizettis zu berühmten zeitgenössischen Tonsetzern lassen eine vornehme Natur erkennen. Nirgends leitet Neid oder die Sucht zu posieren sein Verhalten. Mit Rossini verband ihn eine herzliche Freundschaft; in dem jungen Verdi begrüßte er ein aufgehendes Gestirn am Opernhimmel, und selbst seinen Rivalen Mercadante beurteilte er unparteiisch und ohne Groll.

Die letzten Opern Donizettis, die im Jahre 1843 entstanden, waren „Don Sebastiano“ und „Caterina Cornaro“, erstere für Paris, letztere für Neapel geschrieben. Beide wurden, wenigstens an den Stätten ihrer Erstaufführungen, kühl aufgenommen. Das Ausbleiben des Erfolges würde indessen den Rastlosen, der sich nie hatte entmutigen lassen, auch diesmal schwerlich niedergedrückt haben, wenn nicht tiefer liegende Ursachen den Glauben an sich selbst und das Vertrauen auf die Zukunft in ihm erschüttert hätten. Die aufreibende Tätigkeit, der er ohne Unterbrechung obgelegen, und das Ungeregelte seiner Lebensweise hatten seine

Kräfte vor der Zeit verbraucht, und auf der Höhe seiner glänzenden Laufbahn ereilte ihn plötzlich das erschütternde Ende. Im Herbst 1843, als Donizetti im Begriffe stand, neue Arbeiten in Angriff zu nehmen, meldeten sich die Vorboten einer unheilbaren Geisteskrankheit. Das Dasein des unglücklichen Meisters war von da ab nur noch ein Vegetieren; er verlor allmählich die Sprache und verbrachte die letzten zwei Jahre in völliger geistiger Umnachtung. Nach einem kurzen Aufenthalte in der Irrenanstalt zu Ivry bei Paris veranlaßten die Ärzte seine Überführung nach Bergamo. Aber weder das gesunde Klima, noch die Jugenderinnerungen, die diese Umgebung in ihm wachrufen sollte, vermochten einen Einfluß auf den Zustand des Leidenden auszuüben. Er starb in der Stadt, in der er geboren war, am 8. April 1848, noch nicht 51 Jahre alt.

Außer seinen 64 Bühnenwerken hat Donizetti zahlreiche Arien, Kanzonen und Duette, sowie kleinere und größere Kirchenmusikstücke verfaßt, die zu ihrer Zeit viel gesungen wurden. Für die Geschichte hat er indessen nur als Opernkomponist Bedeutung, und nur als solcher hat er sich auf dem Theater der Gegenwart erhalten. Die Gunst, die seiner Muse so freigebig gespendet wurde, ist ihr nicht dauernd treu geblieben, zumal als in Frankreich und namentlich in Deutschland die Sehnsucht nach einem wirklichen Musikdrama er-

wacht war. Aber wenn ihm auch keine Ursprünglichkeit, keine neugestaltende Schöpferkraft im großen Sinne zugesprochen werden kann, wenn ihm nicht mit Unrecht das oft Oberflächliche seiner Schreibweise und seiner Charakteristik vorgeworfen wird: der Reichtum seiner Erfindung, die quellende Fülle sangesfroher und volkstümlicher Melodien, die Vielseitigkeit, die ihn für das tragische wie für das komische Genre gleich begabt erscheinen läßt, und die Verdienste, die er sich um Fortbildung der italienischen Oper nach Seite des dramatischen Ausdrucks hin erworben hat, weisen Gaëtano Donizetti einen ersten Platz unter den Tonkünstlern seines Landes an.

## Giuseppe Verdi

Geboren am 10. Oktober 1813 zu Roncole bei Busseto

Gestorben am 27. Januar 1901 zu Mailand

**I**TALIENS letzter Opernkomponist großen Stiles, Giuseppe Verdi, bietet das seltene Beispiel eines Künstlers, der zugleich der Vergangenheit und der Gegenwart angehört. Gleich Rossini, Bellini und Donizetti war er zunächst ein Vertreter jener älteren italienischen Oper, die in den ersten beiden Dritteln des Jahrhunderts ihre Triumphe feierte; seine späteren Werke aber stehen im innigen Zusammenhang mit den dramatischen Bestrebungen der jüngsten Zeit. Ein Teil seines Schaffens hat eine hinter uns liegende Kunstepoche endgültig zum Abschluß gebracht; der andere zeigt Verdi als einen der modernsten Tonsetzer, der berufen scheint, sogar der künftigen Entwicklung neue Bahnen zu weisen. Nicht minder merkwürdig als des Meisters Verwandlungsfähigkeit und Anpassungsvermögen ist seine schöpferische Erfindungsgabe, die ihm bis ins hohe Greisenalter fast unverändert treu geblieben ist.

Verdis Bedeutung liegt ausschließlich in der Oper. Ein stilvolles Streichquartett und mehrere Kirchenkompositionen von edler Schönheit waren nur gelegentliche Früchte seines Geistes; und auch sie sind nicht frei von dramatischen Zügen.

Giuseppe Verdi war, wie so mancher große Mann, das Kind armer Leute. In der Vorstadt Roncole des Städtchens Busseto in der Nähe von Parma, wo er im Geburtsjahr Richard Wagners am 10. Oktober zur Welt kam, verbrachte er seine erste Jugend in dürftigen Verhältnissen. Sein Vater besaß dort einen kleinen, mit einer Herberge verbundenen Gewürzladen; für die menschliche Erziehung seines Sohnes konnte er wenig, für die künstlerische gar nichts tun. Die auffällige Begabung Verdis fand jedoch Beachtung bei einem reichen Kaufmann Bussetos, Namens Barezzi, der den Knaben in sein Haus nahm, ihm eine städtische Unterstützung verschaffte und die Mittel gewährte zu einer weiteren musikalischen Ausbildung in Mailand. Bis dahin hatte der junge Musiker als Stellvertreter des Organisten oder durch Teilnahme an Festmusiken bei Hochzeiten und Begräbnissen sich kümmerlich zu ernähren versucht. Vorgebildet durch den Unterricht eines gewissen Provesi und durch die regelmäßigen musikalischen Aufführungen im Hause seines Gönners, meldete er sich nun im Jahre 1832 zur Aufnahme in das Mailänder Konservatorium. Aber sei es, daß

seine Begabung verkannt wurde, sei es, daß sein Können damals noch ein zu geringes war: zu seiner größten Entmutigung blieb ihm die Aufnahme versagt. Die Folge war, daß Verdi Schüler Lavignas wurde, des Kapellmeisters am teatro filarmonion. Er hatte das nicht zu bereuen; denn die Winke und Lehren dieses praktischen Theatermannes waren ihm für seine Ziele als Opernkomponist naturgemäß weit dienlicher, als es die theoretischen Studien auf einem Konservatorium je hätten sein können. Und — das stand schon bei dem jungen Verdi fest — die Bühne war das künstlerische Mittel, durch das er sich aussprechen mußte.

In Italien war damals das Vorbild Rossinis und Bellinis von allmächtigem Einflusse auf die Opernproduktion. Wie Donizetti folgte auch Verdi zunächst den Spuren dieser beiden Meister. Weder sein Erstlingswerk, der 1839 in Mailand aufgeführte „Oberto“, noch eine zweite Oper, die im folgenden Jahre Fiasko machte, ließen besondere Eigenart erkennen; wohl aber war dies im „Nabucco“ der Fall, der 1842 in der Scala mit entscheidendem Erfolge aufgeführt wurde. Inzwischen hatte Verdi, der vorübergehend in seiner Vaterstadt als Dirigent einer Philharmonischen Gesellschaft gewirkt und sich dort mit der Tochter seines Freundes Barezzi verheiratet hatte, kurz hintereinander seine Gattin und seine beiden Kinder durch den Tod verloren. Innerlich gebrochen und ver-



Giuseppe Verdi  
Gemälde von Metlicovitz





stimmt durch künstlerische Mißerfolge, war er zwei Jahre hindurch der Bühne fern geblieben. Mit dem „Nabucco“ begann dann eine Periode ununterbrochener fruchtbarer Tätigkeit und führte den Meister in um so sonnigere Verhältnisse, als er um diese Zeit in seiner zweiten Gattin, der Sängerin Giuseppina Strepponi, eine an seinem Schaffen teilnehmende Lebensgefährtin gefunden hatte.

Die nun folgenden Opern Verdis sind ungleichen Wertes und haben nicht alle eine günstige Aufnahme erlebt. Der Erfolg steigerte sich mit „Ernani“ und „I Lombardi“ und erreichte seinen Höhepunkt mit den drei Meisterwerken „Rigoletto“ (1851), „Der Troubadour“ und „Traviata“ (beide 1853), die Verdis Weltruf begründet haben. In ihnen hat Verdi gegeben, was ihm an melodischer Schönheit und Charakteristik und an Kraft des dramatischen Ausdrucks innerhalb der italienischen Opernform zu geben möglich war. Es entstanden noch einige andere Werke, von denen der „Maskenball“ (1858) und „Don Carlos“ (1867) die bedeutendsten sind; dann sehen wir Verdi von der „Aïda“ ab mehr und mehr auf dem Wege, sich einen eigenen dramatischen Stil zu schaffen. Sein Trieb zur Vervollkommnung und seine künstlerische Ehrlichkeit ließen ihn nicht im Rückstand bleiben zu der geistigen Entwicklung seiner Zeit. Gewiß vielfach angeregt durch französische Tonsetzer und Wagners tiefgreifende

Reformationen auf dem Gebiete der dramatischen Musik, im Grunde aber doch nur seiner Natur folgend, gelangte Verdi am Abend seines Lebens zu einem völlig neuen Standpunkte. Seine Musik wurde innerlicher, feiner gearbeitet; der Ausdruck vertiefte sich und die Form schmiegte sich, alle Konventionen beiseite setzend, bis ins kleinste den Bedürfnissen der dramatischen Handlung an. In der 1871 auf Veranlassung des Vizekönigs Ismail Pascha für Kairo geschriebenen „Aïda“ vollzieht sich der Übergang; in den letzten Opern des Meisters, in „Othello“ (1887) und „Falstaff“ (1893) hat dieser Stil seine eigentümlichste und einheitliche Ausbildung erfahren. Nicht weniger als die unerschöpfliche, jugendfrische Erfindung des Meisters, die sich in diesen Spätwerken offenbart, muß man die Unermüdlichkeit bewundern, mit der er leichte Erfolge verschmähend immer wieder neuen Zielen zustrebt. Von dem Ernst seines künstlerischen Wollens gibt auch das für den Dichter Manzoni geschriebene Requiem (1874) Zeugnis, sowie die im Alter von 84 Jahren komponierten vier *Pezzi sacri*, Verdis letzte Veröffentlichung.

Getragen von der Liebe seiner Landsleute, die ihn wie einen König verehrten und in seinem Namen eine Art Symbol für die Größe und Einigkeit Italiens erblickten, lebte Verdi lange Jahre Winters im Palazzo Doria zu Genua, Sommers über auf seinem Landsitz Sant' Agata. Zuletzt bildete Mailand seinen ständigen Aufenthalt, wo-

fern er nicht in den Bädern Montecatini's Stärkung suchte. Daß der gefeierte Künstler an dem politischen Leben seines Landes einen nicht unwichtigen Anteil nahm, darf nicht vergessen werden. Daheim bildeten Garten- und Ackerbau die Lieblingsbeschäftigung seiner Mußestunden; auch für Pferdezucht zeigte er ein lebhaftes Interesse. Sein stattliches Vermögen hat er nach dem Tode seiner zweiten Gattin ausschließlich wohltätigen Schöpfungen bestimmt. Das kürzlich eröffnete Asyl für altersschwache und kranke Musiker in seiner Vaterstadt Busseto wird künftigen Geschlechtern seine Sinnesart kündigen. Der Historiker aber wird Verdis Bedeutung in dem Reichtum und der Ursprünglichkeit seiner musikalischen Erfindung erblicken, in einer Schöpferkraft, die ihm wie nur wenigen Tonmeistern des 19. Jahrhunderts zu eigen gewesen.

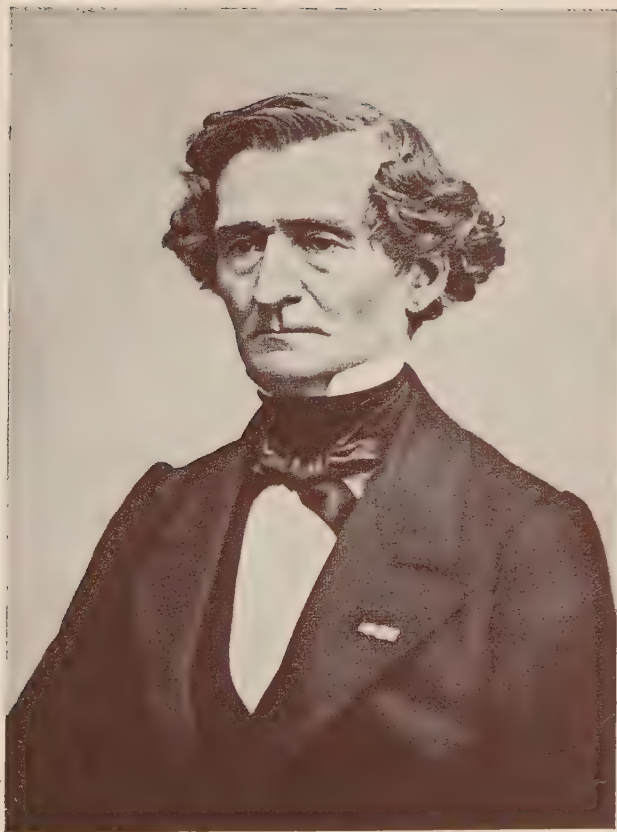
## Hector Berlioz

Geboren zu La Côte Saint-André am 11. Dezember 1803

Gestorben zu Paris am 9. März 1869

**B**ERLIOZ ist eine der markantesten musikalischen Persönlichkeiten. Für die Entwicklung der Tonkunst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ist nächst Weber, der im Grunde nach allen Seiten den Anstoß gab, niemand von so weitreichender Bedeutung gewesen wie er. Unvermittelt und mit bewußter Heftigkeit stellte er das romantische Ideal dem klassischen entgegen, zerbrach als erster die Form — die „Symphonie phantastique“ ist vor der „Neunten“ veröffentlicht — und suchte dem neuen Inhalt einen neuen Ausdruck zu gewinnen. Bezeichnend ist, daß sowohl seine eigenen Sympathien nach Deutschland gingen, wie daß er hier früher und williger Anerkennung gefunden als in seinem Vaterlande.

Durch drei grundlegende Prinzipien ist Berlioz zum Vorkämpfer der Modernen geworden. An Stelle des Schönen setzt er das Wahre, Charakteristische, Treffende; zwischen Musik und Poesie strebt er eine intimere Ver-



Hector Berlioz  
Nach einer Photographie





bindung an, und im Orchester erkennt er das geeignetste Ausdrucksmittel einer neuen Kunst. Er ist der Begründer der Programmusik, der Erfinder des Leitmotivs (*idée fixe*), der unübertroffene Meister und Lehrer der modernen Instrumentationsweise. Seiner glänzenden Begabung für das Erfassen neuer Ideen hielt indessen nicht eine gleich große künstlerische Schöpferkraft die Wage. Berlioz war mehr der Mann der Initiative als des Erfüllens; ihm war die Mission des Täufers beschieden, der dem Messias weichen mußte: das ist die Tragik seines Lebens. Sein Ehrgeiz fühlte sich in dieser Rolle nicht befriedigt und so starb er verbittert, nach einem Leben voller Kämpfe, das ihn zwar vorübergehend auf seinen Reisen im Ausland zu Triumphen geführt, die höchste Krone des Ruhmes aber versagt hatte. Der Widerspruch, den seine ersten Werke hervorriefen, erneuerte sich bei jedem folgenden. Man warf seiner Melodie Trivialität, seinem Satz Verstöße gegen die Kunstregeln, seiner Form das Barocke vor. Der Drang nach schöpferischen Taten führte ihn immer mehr ins Maßlose und Bizarre. Dazu kommt sein Hang zum Düstern und Grausigen, der seiner Berührung mit der romantischen Schule entsprang, dem Geschmack seiner Landsleute aber wenig zusagte. Unbestrittenen Erfolg hatte Berlioz nur als Schriftsteller, als geistvoller und scharfsinniger Beurteiler musikalischer Erscheinungen und

als Förderer des Verständnisses der klassischen Autoren in Frankreich.

Auch als Mensch war er unglücklich. Die Liebe und die Musik bezeichnet er selbst als die „Flügel der Seele“; ihm wurden beide gebrochen. Seine Neigung zur Tonkunst stieß auf hartnäckigen Widerstand beim Vater, der ihn zum Studium der Medizin zwang. Seinem Musikertum fehlte das Zunftmäßige; spät, sprungweise und zum Teil auf autodidaktischem Wege erreichte er sein Ziel. Die Ehe, in der er zweimal das Glück suchte, brachte ihm keinen Segen, und bis ans Ende blieb seinem exzentrischen unstäten Naturell die innere Befriedigung versagt.

Von seinen Werken stehen die sinfonischen: „Scènes de la vie d'un artiste“ („Fantastische Sinfonie“ und „Lélio“), „Harold en Italie“, „Roméo et Juliette“ und die „Damnation de Faust“ in erster Reihe; ihnen gesellen sich unter anderen das grandiose „Requiem“, das „Te Deum“ und die Opern „Benvenuto Cellini“, „Beatrice et Benedicte“ und „Les Troyens“. Für seine literarische Bedeutung sprechen außer seinen gesammelten Aufsätzen die nachgelassenen Memoiren und Briefe. Sein „Traité d'instrumentation“ ist noch heute das maßgebendste Lehrbuch. — Die Gegenwart hat das Unrecht der Vergangenheit gesühnt und räumt Berlioz den gebührenden Ehrenplatz ein, seitdem er in den modernen Dirigenten begeisterte Vorkämpfer gefunden und seine Werke in einer monumentalen Gesamtausgabe erschienen sind.

## Jacques Fromental Halévy

Geboren am 27. Mai 1799 zu Paris

Gestorben am 17. März 1862 zu Nizza

**H**ALÉVY, der Zeitgenosse Meyerbeers, wurde am 27. Mai 1799 in Paris geboren, in einem der Häuser, an deren Stelle sich jetzt das Gebäude der Großen Oper erhebt. Sein Vater, Elias Halévy, war aus Fürth bei Nürnberg gebürtig und als Talmudgelehrter wie als hebräischer Dichter und Schriftsteller ein angesehenes Mitglied der Pariser israelitischen Gemeinde; seine Mutter stammte aus Lothringen. Es ist daher nicht zufällig, daß in der Musik Halévys, in dessen Adern deutsches Blut floß, die Eigentümlichkeiten der französischen Nationalität eine verhältnismäßig geringe Rolle spielen. Seine musikalische Ausbildung verdankte er dem Conservatoire. Als der zehnjährige Knabe in der berühmten Anstalt Aufnahme fand, stand Sarrette an der Spitze der Verwaltung; Männer wie Gossec, Cherubini, Méhul, Berton, Kreutzer und Baillot gehörten dem Lehrkörper an. 1811 wurde der junge Halévy in der Kom-

position Schüler Cherubinis und entwickelte bald ein so starkes Talent, daß ihm zu wiederholten Malen Preise zugesprochen wurden, zuletzt im Jahre 1819 der große Staatspreis (Prix de Rome), der ihm das Stipendium für eine Studienreise nach Rom verschaffte. Bevor Halévy diese Reise antrat, veröffentlichte er sein erstes Werk, ein *De profundis* mit großem Orchester. Es wurde 1820 im israelitischen Tempel aufgeführt. Seinen Aufenthalt in Italien verteilte er auf Rom und Neapel; er kam in engere Berührung mit der italienischen Kunst, lernte den damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Rossini kennen und begann durch Komposition von Kanzonetten und Ballétsätzen sich eine gefällige Faktur anzueignen. In Wien, das Halévy auf seiner Rückreise im Jahre 1822 berührte, widmete er sich ernsteren Arbeiten und empfing namentlich von dem Schaffen Beethovens, den er häufiger sah, einen bleibenden Eindruck. Ähnlich wie Meyerbeer hatte mithin Halévy sich eine kosmopolitische Kunstanschauung angeeignet, bevor er, nach Paris zurückgekehrt, als dramatischer Komponist seine Laufbahn begann.

Die folgenden zehn Jahre waren für den Komponisten eine Zeit der Vorbereitung und der künstlerischen Versuche. Zunächst schrieb Halévy einen komischen Einakter „*Le Jaloux et le Méfiant*“, dann komponierte er den antiken Stoff „*Pygmalion*“ und eine große Oper

„Erostrate“. Von diesen Arbeiten hatte nur „Pygmalion“ 1827 die Aussicht, am Théâtre-Italien aufgeführt zu werden; eine Intrige veranlaßte jedoch, daß die Oper noch während der Proben zurückgezogen wurde. Um diese Zeit übte Halévy, der bereits seit 1820 Gesanglehrer am Conservatoire war, am Théâtre-Italien die Funktion eines Korrepetitors aus; 1829 wurde er an die Große Oper berufen, um sich mit Hérold in das Amt des Gesangmeisters zu teilen. In demselben Jahre errang er mit dem „Dilettante d'Avignon“ an der Komischen Oper seinen ersten Erfolg. Eine Reihe kleinerer Werke, die freundliche Aufnahme fanden, fällt in die Zeit zwischen Halévys glücklichem Debüt und dem Erscheinen seines Hauptwerkes „Die Jüdin“. Bei diesem hatte der junge Meister den erfahrenen Scribe zum Mitarbeiter, und er feilte an dem Stoffe mit der ihm eigenen minutiösen Sorgfalt, bis 1834 nach vielen Umformungen die endgültige Fassung gefunden war. Die „Jüdin“ erlebte am 23. Februar 1835 in Paris ihre erste Aufführung und bedeutete für Halévy einen vollständigen Sieg. Die Bahn der großen Erfolge war ihm damit eröffnet, der Klang seines Namens für immer gesichert. Was dem Talente des Komponisten besonders lag: kühne und leidenschaftlich bewegte Dramatik, weit ausgreifende Pläne und ein gewisser Pomp des szenischen Apparates — in dem Textbuch der „Jüdin“ fand es

sich vereinigt, und nie vielleicht hat Halévy die Feinheit und den Reichtum seines Rhythmus, das Pathos seiner Melodie glücklicher entfaltet als in dieser Partitur. Noch drei der späteren Werke hoben sich aus der Menge seiner Erfolge bedeutsam heraus. Es waren das die komischen Opern der „Blitz“ (Dezember 1835), das „Tal von Andorra“ (November 1848) und die historische Oper „Charles VI.“ (März 1843); doch auch „Guido und Guinevra“, die „Königin von Cypern“, die „Musketiere der Königin“, die Märchenoper „La Fée aux roses“ und sein letztes Werk „La Magicienne“ (1859) zeigen Spuren seines Genies. Dennoch blieb Halévy für die Geschichte der Komponist der „Jüdin“, und keine seiner späteren Schöpfungen hat in Frankreich oder im Ausland die gleiche Popularität erlangt. Die „Jüdin“ ist auch das einzige Werk Halévys, das sich auf der zeitgenössischen Bühne erhalten hat. Der dramatische Inhalt, die vornehme und charakteristische, dabei für den Sänger außerordentlich dankbare musikalische Erfindung unterstützt durch eine geistvolle Instrumentation, haben noch heute ihre Wirkungsfähigkeit nicht eingebüßt. In dem Gesamtschaffen Halévys nimmt freilich die komische Oper eine fast ebenso wichtige Stelle ein. Nach dieser Seite hat er uns im „Blitz“, einer intimen kleinen Oper mit vier Personen und ohne Chöre, das graziöseste Zeugnis seines Könnens hinterlassen.

Halévy war auch als Schriftsteller in bemerkenswerter Weise tätig. Seine Abhandlung über den Organisten Froberger, seine Schriften über die Orgel, über den Ursprung der französischen Oper, über Allegri und das Miserere in der Sixtinischen Kapelle sind gleich interessant durch den gedanklichen Inhalt wie durch die Gewandtheit der Darstellung. Ferner gab Halévy eine Arbeit über das Diapason sowie ein Studienwerk „Leçons de lecture musicale“ heraus und redigierte den Dictionnaire de la langue des beaux-arts. Unter seinen Aussprüchen findet sich das prophetische Wort, das er gern wiederholte: „La musique n’a pas dit son dernier mot“.

Seit dem großen Erfolg der „Jüdin“ war Halévy der gefeierte Mann des Tages. 1836 wurde er an Reichas Stelle Mitglied des „Instituts de France“, 1854 ständiger Sekretär der Akademie der Künste. Im Jahre 1850 folgte er einer Einladung nach London und brachte dort eine italienische Oper „La Tempesta“ (nach Shakespeare) zur Aufführung. Glücklicher wie seine künstlerische Laufbahn war auch des Meisters Familienleben. Die Liebe seines Bruders Léon Halévy, der ihm aufs intimste verbunden und ein treuer Mitarbeiter bei der Umformung seiner Textbücher war, hat dem Künstler und Menschen in den 1862 erschienenen Memoiren ein Denkmal gesetzt. Als zu Ende des Jahres 1861 seine Gesundheit bedenklich erschüttert war, verließ Halévy



zum erstenmal wieder auf längere Zeit Paris, um sich mit den Seinen zur Erholung nach Nizza zu begeben. Dort begannen die in steter Arbeit aufgeriebenen Kräfte schnell zu schwinden, und am 17. März 1862 schloß er die Augen für immer. Seine Leiche wurde nach Paris überführt, wo am 24. März die offizielle Trauerfeierlichkeit stattfand.

## Daniel François Esprit Auber

Geboren am 29. Januar 1792 zu Caen

Gestorben am 12./13. Mai 1871 zu Paris

AUBER gehört zu den verhältnismäßig seltenen Tondichtern, die sich erst spät und aus dem Dilettantismus heraus zu wirklicher Bedeutung entwickelt haben. Als Sohn eines wohlhabenden Pariser Kunsthändlers auf einer Reise der Eltern zu Caen geboren, war er anfänglich dem Kaufmannsstande bestimmt und trat, nachdem er eine gute Erziehung genossen, als Lehrling in ein Londoner Geschäftshaus. Doch nicht lange hielt es der künstlerisch Veranlagte in dieser Umgebung aus; er kehrte nach Paris zurück und führte hier das unbekümmerte Leben eines Sohnes aus reicher Familie, ein gern gesehener Gast in den Kreisen der eleganten Welt. Was ihm die Herzen wie die Salons öffnete, war nicht zum wenigsten seine musikalische Begabung. Auber verfaßte damals zahlreiche Romanzen, die bald en vogue waren und seinen Namen bekannt machten. Aber auch auf instrumentalem Gebiete versuchte er sich; ein Klaviertrio und ein Violinkonzert,

das Mazas im Conservatoire spielte, sowie die für seinen Freund Lamarre geschriebenen Cellostücke lenkten auf ihn die Aufmerksamkeit der Musiker.

Die Anerkennung, die er fand, weckte bald in dem jungen Autor Sehnsucht nach der Bühne. Zwei dramatische Kleinigkeiten entstanden und kamen auch an Liebhabertheatern zur Aufführung; aber Auber war zu ehrgeizig, um sich mit so leichten Erfolgen zu begnügen, und zu klug, um nicht die Grenzen seines Könnens und die Notwendigkeit einer gründlichen Durchbildung einzusehen. Obgleich kein Jüngling mehr, entschloß er sich, zu Cherubini in die Lehre zu gehen, um seiner leichten, natürlichen Erfindungsgabe durch ernste Studien ein gediegenes musikalisches Wissen hinzuzufügen. Eine Frucht dieser Studien war eine vierstimmige Messe, deren Agnus dei als „Gebet“ im ersten Akt der „Stimmen“ erhalten ist. An die Öffentlichkeit trat der Einunddreißigjährige zuerst mit einer einaktigen Oper „Le séjour militaire“; sechs Jahre später folgten „Le testament et les billets doux“ und (1820) „La bergère châtelaine“. Inzwischen war der Vater des Komponisten gestorben und hatte die Familie wider Erwarten mittellos zurückgelassen, so daß Auber sich genötigt sah, die Musik hinfort als Nahrungsquelle zu betrachten.

Von 1820 ab war er ununterbrochen über vierzig Jahre als Opernkomponist tätig. Anfangs arbeitete er ohne

nennenswerte Erfolge; erst als er sich mit Eugène Scribe verband, gewann er allmählich die Gunst, wenn auch nicht immer der Kritik, so doch des Pariser Publikums, das in ihm, nach dem Tode Boieldieus und Halévys, den bedeutendsten Vertreter der französischen Schule erkannte. Im Verein mit seinem überaus geschickten Textdichter gelang es ihm, das Ideal der französischen Spieloper zu erreichen, zuerst (1825) in „Maurer und Schlosser“, dem frühesten seiner Werke, das entschiedenen Erfolg hatte, und dann in noch höherem Maße in „Fra Diavolo“ (1830), dem Meisterstück dieser Gattung. Unter den zahlreichen späteren komischen Opern ist noch „Carlo Broschi“ („Teufels Anteil“ 1843) und namentlich der „Schwarze Domino“ (1837), in dem der leichte musikalische Konversationston in genialer Weise angeschlagen ist, rühmend hervorzuheben. Was Auber seine Eigenart und zugleich seine Bedeutung auf diesem Gebiete gibt, ist neben der quellenden Fülle leicht faßlicher, rhythmisch und harmonisch origineller Melodien, sein musikalischer Esprit, sein Witz und seine Pikanterie, sowie die Anlehnung an das Volkstümliche der französischen Nationalmusik. Formell knüpfte er an seine Vorgänger Monsigny und Dalayrac an, die ihrerseits auf den Schultern Grétrys, des Schöpfers der Opéra comique stehen. Aber bei Auber ist alles innerlich wie äußerlich reicher, verfeinert; aus der „comédie mêlée d'ariettes“

ist die richtige komische Oper mit gesprochenem Dialog, aber mit zum Teil kunstreichen Ensemble- und Finalsätzen geworden. Der Einfluß Rossinis war in dieser wie in anderer Beziehung von großer Bedeutung für die Entwicklung Aubers; erst die Berührung mit dem großen italienischen Neuerer brachte sein Talent, weit entfernt, es unselbständig werden zu lassen, ganz zur Entfaltung. Unter den nationalen Elementen, denen Auber die neue Weise anpaßte und mit denen er sie zu einem eigentümlichen Stile verschmolz, spielt neben der Chanson und dem „Couplet“ der Tanz (contredanse) eine nicht unwichtige Rolle.

Auf dem Felde der großen Oper erreichte Auber das Höchste mit seiner im Jahre 1828 geschriebenen „Stimmen von Portici“. Der revolutionäre Stoff kam der politischen Stimmung jener Tage entgegen, und mancherlei Zeitergebnisse trafen zusammen, um dieser Oper eine historische Bedeutsamkeit zu verleihen. Aber auch ihre musikgeschichtliche Stellung ist von Interesse. In ihr zeigte sich die Originalität und Erfindungskraft Aubers und seine glänzende Instrumentierungskunst aufs höchste gesteigert. Als Vorläuferin von Rossinis „Tell“ trug sie, wie dieser, mit dazu bei, die große Oper Meyerbeers vorzubereiten, und in der charakteristischen Verwendung eines musikalischen Lokalkolorits, sowie in der Ausnutzung des Chores zu großen Massenwirkungen ist sie

gleichfalls ein folgenreiches Vorbild gewesen. Mit der „Stummen“ gelangte Auber auf den Gipfel des Ruhmes. Eine zweite große Oper „Gustav III.“ („Der Maskenball“ 1833), konnte sich nicht in gleichem Maße halten, zumal Verdi das wirksame Libretto später weit glücklicher in Musik gesetzt hat. Als Ausstattungsober größten Stils sei hier noch der 1839 komponierte „Feensee“ genannt.

Auber war ein Komponist von großer Fruchtbarkeit; bis ins höchste Greisenalter produzierte er mit erstaunlicher Leichtigkeit, wenn auch seine letzten Arbeiten natürlich eine Abnahme der Erfindungskraft erkennen lassen. Äußerlich nahm sein Leben einen ruhig-heiteren, gleichförmigen Verlauf. Zu den Eigentümlichkeiten des Meisters gehörte das Bedürfnis, in der Stadt, in Paris zu leben, das er seit seiner Jugend nicht auf einen Tag verlassen hat. Für die Reize der Natur hatte er, der Künstler, merkwürdigerweise keinen Sinn. Ein geistreicher Causeur, dabei bescheiden und liebenswürdig im persönlichen Verkehr, nahm der rüstig Arbeitsame am Kunstleben regen Anteil. Sonderbarerweise vermochte er niemals den Aufführungen seiner eigenen Werke beizuwohnen. Als einst infolge plötzlicher Abänderung anstatt des „Tell“ die „Stumme“ gegeben wurde, ergriff ihr Autor, der sich bereits in einem Orchesterfauteuil niedergelassen hatte, schleunigst die Flucht.

An Ehren und äußeren Zeichen der Anerkennung hat es Auber nicht gefehlt. Als gefeiertes Oberhaupt der neuen französischen Nationaloper genoß er Ruhm und Ansehen weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus. Er war Mitglied der Akademie, Kommandeur der Ehrenlegion und unter Napoleon III. Hofkapellmeister. Nach Cherubinis Tod (1842) wurde er Direktor des Conservatoire und hat in diesem Amte eine lange und segensreiche Tätigkeit entfaltet. Auber starb im neunzigsten Lebensjahre, am 12./13. Mai 1871, während der Belagerung von Paris.



## François Adrien Boieldieu

Geboren am 16. Dezember 1775 zu Rouen

Gestorben am 8. Oktober 1834 zu Jarcy

**B**OIELDIEU war der Sohn eines erzbischöflichen Sekretärs zu Rouen. Den ersten Musikunterricht erhielt er in seiner Vaterstadt als Chorknabe der Metropolitankirche, und darauf von dem Organisten Broche, zu dem er nach altem Zunftbrauch in die Lehre kam. Sein Meister flößte ihm wenig Liebe zur Kunstübung ein; selbst wenig gebildet und gewöhnt, die Unterweisung handwerksmäßig zu betreiben, machte er durch rauhe Behandlung das von Natur zarte und schüchterne Kind scheu und furchtsam. Die Folge war, daß der kaum zwölfjährige Knabe nach Paris entfloh und nur mit Mühe von den Eltern in die Heimat und zu dem Lehrer zurückgeführt werden konnte. Bis zu seinem 16. Jahre blieb er Mitglied des Chores an der Kathedrale; dann lockte ihn das Theater. Es ist bezeichnend für die Begabung Boieldieus, daß es ihn so früh unwiderstehlich zur Bühne trieb. Schon als Kind war es sein höchster

Wunsch, den Vorstellungen der heimatlichen Operntruppe beiwohnen zu können. Wenn er den Eintrittspreis nicht erlegen konnte oder auch wohl die Erlaubnis von Haus nicht erhielt, wußte er durch allerhand List das Ziel seiner Sehnsucht zu erreichen. Heimlich schlich er schon um die Mittagszeit in den Zuschauerraum und harrete dort so lange, bis der Abend kam und mit ihm das spannungsvoll erwartete Ereignis.

Seine lebhafte Phantasie und Empfänglichkeit trieben den jungen Musiker gar bald zu eigenen Versuchen. Ein befreundeter Theaterdichter schrieb ihm ein Libretto und die schnell vollendete Arbeit wurde nicht nur angenommen, sondern sogar mit entschiedenem Erfolge in seiner Vaterstadt aufgeführt. Boieldieu hat später dies Erstlingswerk bis auf den Namen vergessen; aber es wurde doch entscheidend für seine Laufbahn. Neunzehn Jahre alt, wanderte er, mit 30 Franken in der Tasche, zu Fuß nach Paris, um dort sein Glück als Opernkomponist zu versuchen.

In Paris wurde es ihm nicht leicht, seine Pläne zu verwirklichen. Eine Aussicht, für eine der Bühnen ein Werk zu schreiben, wollte sich ihm trotz aller Bemühungen nicht bieten. So war er genötigt, vorläufig Klavierunterricht zu erteilen, um seinen Unterhalt zu verdienen. In diese Zeit fällt die Komposition zahlreicher Chansons und Romanzen, die ihm der Verleger

Cochet mit 12 Fr. das Stück honorierte, die aber dennoch mittelbar von großem Nutzen für ihn wurden. In ihnen offenbarte sich bereits sein liebenswürdiges Naturell und ein teils pikanter, teils volkstümlicher Zug, der seinen Namen in weiteren Kreisen des musikalischen und literarischen Paris bekannt machte.

Dem Verkehr im Hause des Flügelfabrikanten Erard, in dem damals alle Pariser Künstler zusammenkamen, hatte es Boieldieu zu danken, daß im Jahre 1795 endlich sein Wunsch in Erfüllung ging. Der Schriftsteller Fiévée arbeitete für ihn einen seiner Romane zu einem Libretto um und ebnete ihm den Weg zum Theater. „La dot de Suzette“, eine einaktige komische Oper gefiel und begründete mit einem Schlage den Ruf des jungen Tonkünstlers. Ein zweites Werk „La famille suisse“ hatte im folgenden Jahre einen gesteigerten Erfolg, der selbst der „Medea“ Cherubinis fast gefährlich wurde und Boieldieu einen Auftrag der Regierung eintrug. Es war das Festspiel zur Feier des Friedens von Campo-Formio, das er komponierte; dann trat er im Jahre 1798 mit „Zoraime et Zulnare“, einer dreiaktigen, großen Oper, hervor. Dem Beifall des Publikums gesellte sich bald die Anerkennung der bedeutendsten Kunstgenossen. Boieldieu wurde als Lehrer des Klavierspiels in das Konservatorium aufgenommen, an dessen Spitze Cherubini stand. Im freundschaftlichen Umgange mit dem gereiften und

ernsteren Meister vervollständigte er seine bis dahin mangelhaften Kenntnisse im Kontrapunkt und strengeren Satze, und Cherubinis Vorbild ist denn auch nicht ohne Einfluß auf seine spätere Schreibart geblieben.

Das Jahr 1800 brachte den „Kalifen von Bagdad“, ein Singspiel, das Boieldieus Namen weit über Frankreichs Grenzen trug. Das liebenswürdige Werk, das nur aus wenigen Musiknummern besteht, hatte einen beispiellosen Erfolg (in Paris allein erlebte es über 700 Aufführungen) und die vielgespielte Ouvertüre hat sich bis in unsere Tage erhalten. Dann arbeitete Boieldieu mit besonderer Sorgfalt an einer größeren Oper „Ma tante Aurore“, die 1802 in Szene ging, aber erst nach Abänderung des ungeschickten Textbuches gewürdigt wurde. In demselben Jahre vermählte er sich mit der berühmten Tänzerin Clotilde Mafleuoy. Die Ehe war keine glückliche, und die ihn tief verstimmenden häuslichen Zwistigkeiten wurden mit die Veranlassung, daß der Meister für längere Zeit ins Ausland ging.

Er begab sich nach Petersburg und entfaltete hier, vom Zaren zum Hofkapellmeister ernannt, eine fruchtbare Tätigkeit. Seine für die Petersburger Bühne geschriebenen Opern sind jedoch alle ohne höhere Bedeutung; in Deutschland ist von ihnen nur „Les Voitures versées“ bekannt geworden.

Als Boieldieu im Jahre 1811 nach Paris zurückkehrte,

fand er in Isouard, der nach dem Tode Dalayrac's die komische Oper beherrschte, einen Rivalen und persönlichen Gegner. Ein Wettstreit entspann sich, der beide Teile zum Einsetzen all ihrer Kräfte anspornte. Boieldieu schrieb nun in längeren Zwischenräumen, in welche die Komposition einiger Opern von geringerer Bedeutung fällt, seine drei Meisterwerke: „Jean de Paris“ (1812), „Le Chaperon rouge“ (1818) und „La Dame blanche“ (1825). „Johann von Paris“ ist ein Schmuckstück der französischen Opernliteratur; die Zierlichkeit und der Esprit dieser Musik sind nur von Boieldieu selbst noch einmal überboten worden. In den originellen Figuren des Pagen Olivier, des gravitätisch geckenhaften Seneschall und des chevaleresken Königs Johann gelang es dem Meister, musikalische Typen zu schaffen. Unter den Gesängen der Prinzessin von Navarra ist übrigens das berühmte „Ah, quel plaisir d'être en voyage“ aus der in Rußland komponierten Oper „Calypso“ herübergenommen. Als ein völlig anderer zeigte sich Boieldieu im „Rotkäppchen“. Der holde Märchenstoff brachte in ihm mehr die gemütvolle Saite zum Erklingen, und der Komponist fand Töne dafür von großer Innigkeit und exotischem Klangreiz. Über dem Ganzen liegt eine Stimmung, die durch ihre fast deutsche Romantik überrascht. Der glücklichste und zugleich kraftvollste Ausdruck seiner Begabung ist indessen jene dritte Oper, die „Weiße Dame“. Hier finden wir alle

Vorzüge der Boieldieuschen Musik vereint: das Geistreiche wie das Empfindungsvolle, das phantastische Element und die vollendete Anmut der Form. Die „Weiße Dame“ ist deshalb auch Gemeingut der Nationen geworden. Der unverfälschte Ausdruck französischen Geistes, steht sie zugleich als Kunstwerk jenseits der Grenzen nationaler Beschränkung. Im besonderen sei auf die geniale Verwertung der schottischen Originalmotive hingewiesen, ein damals noch wenig benutztes Mittel, einer dramatischen Musik lokales Kolorit zu geben.

In der „Weißen Dame“ stand Boieldieu auf der Höhe seines Schaffens. Schon während er an dieser Partitur auf dem Landgute seines Bruders in der Nähe von Paris arbeitete, war jedoch eine Ermüdung über ihn gekommen; die Folge der geistigen Anspannung, mit der er seine letzten Werke hervorgebracht hatte. Seine ängstliche, zaghafte Natur machte sich mehr als früher geltend, er wurde mißtrauisch gegen sich selbst und konnte sich nicht genug tun. Nach dem Triumphe, den er mit der „Weißen Dame“ erlebt hatte, scheute er sich, mit einer neuen Oper vor die Öffentlichkeit zu treten. Nur noch einmal griff er zur Feder, um einen Text von Bouilly, „Les deux nuits“, in Musik zu setzen; nach den hochgespannten Erwartungen aber, mit denen man an das Werk herantrat, brachte die Première (1829) einen schmerzlichen Mißerfolg. Vorzeitig gealtert und kränkelnd, zog sich der



Meister zurück und gab auch seinen Posten am Konservatorium auf, an dem ihm an Méhuls Stelle die Professur für Komposition übertragen worden war. Die Opéra comique setzte ihm eine kleine jährliche Rente aus; später bezog er vom Staate eine Pension von 3000 Frs. Trotzdem blieben seine letzten Lebensjahre nicht frei von Sorgen. Das körperliche Befinden verschlimmerte sich zusehends. Eine Reise nach Italien brachte nicht die erhoffte Besserung, und als er sich im Herbst des Jahres 1834 nach Südfrankreich begeben wollte, ereilte ihn in Jarcy am 8. Oktober der Tod. Boieldieu hinterließ aus zweiter Ehe mit der Sängerin Philis einen Sohn, der gleichfalls ein begabter Komponist wurde und nach dem Tode des Vaters sogar einige Opern, nicht ohne Erfolg, zur Auf-  
führung gebracht hat.

Boieldieus Stärke liegt ausschließlich in seinen dramatischen Werken. Es sei jedoch erwähnt, daß er auch ein Klavierkonzert, mehrere Klaviersonaten, eine Anzahl Duette für Piano und Harfe, ein Harfenkonzert und mehrere Trios für Piano, Cello und Harfe geschrieben hat. Als Lehrer scheint Boieldieu, der stets mit eigenen Arbeiten beschäftigt war, nicht gerade von hervorragender Tüchtigkeit gewesen zu sein; wenigstens stellt sein berühmter Schüler Fétis seiner Art zu unterrichten kein günstiges Zeugnis aus. Dem Komponisten Boieldieu hat es schon zu Lebzeiten nicht an gerechter Würdigung



gefehlt. Man hat den französischen Meister mit C. M. von Weber verglichen. Wenn er auch weder an die Universalität noch an die schöpferische Bedeutung des deutschen Romantikers heranreicht, in einem Punkte ähneln sich beide in der Tat: in der Anlehnung an das Volkstümliche, an das Volkslied. Mit richtigem Instinkt hatte schon Grétry die Chanson zur Grundlage der französischen Nationaloper gemacht, und wie Isouard knüpfte auch Boieldieu an diese Tradition an. Wie aber die Eigenart des französischen Volksliedes mehr in der Prägnanz seines Rhythmus als in der melodischen Führung beruht, so tritt auch bei Boieldieu das rhythmische Element stark in den Vordergrund. Vermöge seiner reichen Erfindungsgabe, seines feinsinnigen und anmutigen Formtalentes und seiner überaus geistreichen Verwertung aller Mittel erhob er die aus dem Vaudeville hervorgegangene Comédie lyrique auf ein höheres künstlerisches Niveau und wurde der klassische Meister der französischen komischen Oper. Als solcher hat Boieldieu keinen Nachfolger gehabt.

## Charles François Gounod

Geboren am 17. Juni 1818 zu Paris

Gestorben am 18. Oktober 1893 zu St. Cloud

**D**ER Name Gounod kommt in der Kunstgeschichte Frankreichs seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts vor. Die künstlerischen Neigungen der Familie lassen sich bis zum Großvater unseres Komponisten, Antoine Gounod, einem geschickten Waffenschmiede, nachweisen; der Vater, François Louis Gounod war ein talentvoller Maler, ein Schüler Lépiciés, ein Kunstgenosse Vernets. Er starb kurz nach der Geburt seines zweiten Sohnes (1823) und hinterließ der Witwe nichts als die Sorge für die Existenz der Familie. Gounods Mutter war sowohl für die Malerei als besonders für die Musik begabt, und es gelang ihr, durch Unterricht im Klavierspiel die Mittel für sich und die Ihrigen zu beschaffen. Zum Glück traten die natürlichen musikalischen Anlagen des kleinen Charles so unverkennbar hervor, daß sich sein Lebenslauf frühzeitig entschied. Von dem Entschluß, den Sohn Notar werden zu lassen, kam die einsichtige

Mutter zurück und brachte ihn, als sie selbst den Unterricht nicht mehr zu leiten vermochte, zu dem berühmten Komponisten Reicha. So vorbereitet trat Gounod, achtzehn Jahre alt, 1836 in das Pariser Konservatorium ein und wurde hier nacheinander Schüler von Halévy, Lesueur und Paër. Voll Ehrgeiz und ganz seinen musikalischen Studien ergeben machte er schnelle Fortschritte; 1839 errang er bereits mit einer Kantate den ersten Römerpreis. Damit war für den jungen Künstler die Zeit gekommen, wo er auf Staatskosten einige Jahre im Auslande ungestört seiner weiteren Ausbildung leben konnte.

Zunächst wandte sich Gounod der Vorschrift gemäß nach Italien. In Rom widmete er sich mit Eifer dem Studium der alten Meister, im besonderen Palestrinas. Seine Neigung für das Kirchliche begann schon damals stark hervorzutreten. Sie beeinflusste den Menschen nicht weniger als den Künstler, und es gab eine Zeit, wo sich Gounod ernstlich mit dem Gedanken trug, in den geistlichen Stand zu treten. Auch zu einem andern wesentlichen Zuge seiner künstlerischen Individualität, zu der Vorliebe für deutsche Musik und der intimen Kenntnis ihrer Meister, wurde in Rom der Grund gelegt. Bevor Gounod nach Paris zurückkehrte, besuchte er noch Berlin, Leipzig (Zusammenkunft mit Mendelssohn) und Wien, wo am 2. November des Jahres ein Requiem seiner Komposition zur Aufführung gelangte.

In Paris sah sich Gounod wie alle von ihren Studienreisen heimkehrenden Stipendiaten vor die Aufgabe gestellt, zunächst sich eine Lebensstellung zu gründen. Naturgemäß richtete sich sein Blick auf die Opernbühne. Denn trotz seiner kirchlich-mystischen Schwärmerei, trotz seines Hanges zu grüblerischem Ernst, war Gounod doch Franzose genug, um vor allem den starken dramatischen Pulsschlag des Romanen in sich zu fühlen. Anfänglich hatte er mit seinen Kompositionen wenig Glück. Die Erstlingsopern „Sappho“ (1851, Text von Emile Augier), „Odysseus“ (1852, Dirigent Jacques Offenbach), „La Nonne sanglante“ (1854) hatten so wenig einen durchschlagenden Erfolg wie seine aus Italien mitgebrachten Konzertkompositionen „Le Soir“, „Le Valon“, „Jésus de Nazareth“ usw. Um seine Existenz zu sichern, nahm Gounod die Stelle eines Organisten am Seminar der „Missions étrangères“ an, wo er als Dirigent, Orgelspieler und Sänger tätig war.

Zwischen der „Nonne sanglante“ und dem nächsten Bühnenwerke liegt eine Periode, in der Gounod sich der Konzertmusik zuwandte. Angeregt durch die Orchester-Aufführungen der von Padeloup begründeten „Société des jeunes artistes“ schrieb er in den Jahren 1854—55 zwei Sinfonien (D-Dur und Es-Moll). Von andern Kompositionen, die in diese Zeit fallen, sei die populär gewordene „Sérénade“ und die „Méditation sur

le premier prélude de Bach“ hervorgehoben. 1853 trat Gounod an die Spitze des Orphéon, einer Vereinigung, die die Pflege der Volksmusik zum Zweck hatte. Im selben Jahre heiratete er die Tochter des Konservatoriums-Professors Zimmermann und kam durch diese Ehe in beinahe glänzende Verhältnisse. Von nun an konnte er ganz seinem Schaffen leben, ohne Rücksicht auf materiellen Erwerb.

Bevor wir zu dem Hauptwerke Gounods, der „Margarete“ kommen, sind noch drei kleinere Bühnenwerke zu erwähnen, von denen das eine, „Philémon et Baucis“, sich bis heute in Frankreich erhalten hat. Die Musik dazu zeigt bereits die ganze Anmut und Liebenswürdigkeit des Faustkomponisten und die Feinheit seiner musikalischen Faktur. Ein warmer, poetischer Hauch belebt das Ganze; auch der Gounod eigentümliche sentimentale Zug fehlt nicht. Dieser Einakter erschien am 18. Februar 1860 auf der Szene des Théâtre lyrique. Von wenig Bedeutung sind die Opern „Le Médecin malgré lui“ (1858) und „La Colombe“ (1860).

Der Dichtung des „Faust“ hat Gounod von Jugend auf ein lebhaftes Interesse entgegengebracht. Mit zwanzig Jahren lernte er sie kennen; in die Zeit seines Aufenthaltes in Rom sollen die ersten Entwürfe zu seiner Musik fallen. Seit 1855 stand er mit den Textdichtern Barbier und Carré in Verbindung, aber erst 1858 war

das Werk beendet, und am 19. März 1859 fand im Théâtre lyrique die erste Aufführung statt. Die Aufnahme war anfangs kühl; am meisten gefiel der Soldatenchor, ursprünglich ein Kosakengesang aus Gounods unvollendeter Oper „Ivan le terrible“. 1862 steigerte sich der Erfolg; 1869 eroberte sich „Faust“ die Große Oper (Margarete: Mme. Nilsson), und bald begann er seinen Triumphzug durch die ganze Welt. „Faust“, oder, wie in Deutschland der übliche Titel lautet, „Margarete“, wurde überall eine der beliebtesten Opern. Gounod selbst wußte, daß er sein Bestes damit gegeben hatte. Als eine kongeniale Vertonung der Goetheschen Dichtung darf das Werk freilich nicht betrachtet werden; auch was uns daran deutschtümlich berühren könnte, ist nicht von Belang und zum mindesten mit französischen Elementen stark durchsetzt. Trotz mancher Eigenschaften, die gerade dem modernen Musiker unsympathisch sind, ist dennoch das Ganze das Werk eines Meisters. Viel Charakteristisches enthält die Partitur, viel ursprüngliche musikalische Erfindung, und im besonderen die lyrischen Stellen sind von einer Zartheit und Innigkeit, die stets aufs neue ergreifen. An keinem anderen Werke hat Gounod mit so viel Hingabe gearbeitet; in keinem anderen auch hat sich seine Phantasie reicher und origineller kundgetan als in diesem. Die seinem Kunstschaffen zugrunde liegende ideale Gesinnung, die Wärme seines Empfindens,

die kirchliche und die deutsch-sentimentale Seite seines Wesens kommen in einer nicht besonders tiefsinnigen, aber formvollendeten Sprache zum Ausdruck. Auf die zeitgenössische Produktion ist der „Faust“ von unübersehbarem Einfluß gewesen; vom historischen Standpunkt betrachtet, hat er eine bestimmte Epoche der modernen Oper zum Abschluß bringen helfen.

Nach dem „Faust“ hat Gounod noch über zwanzig Jahre hindurch ein arbeitsfreudiges Dasein geführt, aber den Höhepunkt seines Schaffens hatte er überschritten. Es entstanden die Opern „Königin von Saba“ (1862), „Mireille“ (1864), „Romeo und Julia“ (1867), „Cinq-Mars“ (1877), „Polyeucte“ (1878) und „der Tribut von Zamora“ (1881); die Melodramen „Les deux reines“ (1872) und „Jeanne d'Arc“ (1873), die Oratorien „La Rédemption“ (1882) und „Mors et vita“ (1885), beide zuerst auf den Musikfesten in Birmingham aufgeführt. Diese Schöpfungen zeigen noch immer die feingestaltende Hand des genialen Musikers und die ihm eigentümliche Weichheit der Stimmung. Voll hoher Schönheit ist namentlich die Partitur zu „Romeo und Julia“, deren Stoff dem Komponisten besonders günstig lag. Die Oratorien, zu denen sich Gounod den Text selber dichtete, enthalten wenig echte Kirchenmusik; viel äußerliche und opernhafte Züge beeinträchtigen ihre Wirkung. Dagegen hat Gounod in kleineren Formen (Chören, Messesätzen



u. dgl.) seinem religiösen Empfinden zuweilen weihevollen Ausdruck gegeben. Sein lyrisches Naturell spricht sich auch in einer beträchtlichen Anzahl Lieder aus, die im Laufe der Jahre erschienen und in vier Heften gesammelt sind.

Der Krieg von 1870 hatte Gounod veranlaßt, seinen Wohnsitz nach England zu verlegen. Er verbrachte drei Jahre in London in fruchtbarer Arbeit, aber unter unerquicklichen Verhältnissen. In seiner leicht empfänglichen Stimmung war er zu der vielseitig begabten Sängerin Georgina Welson in künstlerische und private Beziehungen getreten, die später zu einem ärgerlichen Prozeß führten. Mit ihr unternahm er Konzertreisen, und auf ihre Veranlassung widmete er zeitweise seine ganze Tätigkeit dem Waisenhaus für Musikerkinder, das die unternehmende und intelligente Frau in London gegründet hatte. 1874 riß sich Gounod von seiner Freundin los und kehrte nach Paris zurück, auf lange durch das Nachspiel verstimmt, mit dem diese Angelegenheit in der Öffentlichkeit endigte.

Die letzten zehn Jahre verlebte Gounod in beschaulicher Zurückgezogenheit, von den Seinen und einem intimen Freundeskreis umgeben. Die große Reizbarkeit seiner Nerven verbot ihm jede musikalische Beschäftigung. In St. Cloud, wo er die Sommermonate zuzubringen pflegte, verschied er am 18. Oktober 1893, zwei Tage

nach einem Schlaganfall. Die ihm nahe standen, schildern die Persönlichkeit des Künstlers so liebenswürdig, wie wir sie uns nach seinen Werken wohl vorstellen. Nur von Sentimentalität war in seinem Wesen nichts zu spüren; sein Benehmen hatte eher etwas Weltmännisches. Seine Rede war gewählt und geistreich, wie in den wenigen schriftstellerischen Arbeiten, die wir von ihm besitzen. Von seinen Schülern sind Bizet, Délibes, St.-Saëns und Massenet zu eigenem Ruhme gelangt.

Am 27. Oktober 1893 fand in Paris die Beisetzung Gounods auf Staatskosten und unter Erweisung militärischer Ehren statt. Mit ihm wurde einer der letzten großen Meister der französischen Oper zu Grabe getragen.

## Ambroise Thomas

Geboren am 5. August 1811 zu Metz  
Gestorben am 12. Februar 1896 zu Paris

UNTER den späteren französischen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts darf neben Gounod und Bizet Ambroise Thomas als der populärste, wohl auch als einer der bedeutendsten gelten. Zwei seiner Werke, die Opern „Hamlet“ und „Mignon“, haben die Runde durch alle Weltteile gemacht, und im besonderen die deutsche Bühne hat seit langem die „Mignon“ in ihr ständiges Repertoire aufgenommen. Der Grund dieser Sympathie ist wohl nicht allein in dem Umstand zu suchen, daß hier, wie bei der „Margarethe“, dem Textbuch ein Goethescher Stoff zugrunde liegt, vielmehr auch darin, daß die Mignon-Musik selbst dem deutschen Wesen verwandte Züge aufweist. Wie bei Gounod begegnen wir bei Thomas einer ausgesprochenen Vorliebe für deutsche Tonkunst und einer frühzeitigen Verehrung für ihre großen Meister, die denn auch nicht ohne Einfluß auf sein eignes Schaffen geblieben sind.

Das Leben des Mannes, der die letzten Jahrzehnte an der Spitze des Musiklebens in Frankreich stand, gleicht in seinem äußeren Verlaufe durchaus dem der meisten seiner berühmten Landsleute. Geboren in Metz am 5. August 1811, war Charles Louis Ambroise Thomas von seinem vierten Jahre ab Schüler seiner Eltern, die beide die Musik als Profession ausübten. Er lernte singen und erwarb sich auf der Violine und dem Klavier tüchtige Kenntnisse, bevor er 1828 an dem Pariser Konservatorium, dem Ziel aller jungen Talente, Aufnahme suchte und fand. Dort wurde Zimmermann sein Klavierlehrer; Dourlen und Barbereau unterrichteten ihn in der Harmonielehre, bei Lesueur studierte er Komposition. Im Jahre 1832 ging Thomas mit der Kantate „Herrmann et Ketty“ als Sieger unter den Bewerbern um den Grand prix hervor. Es ergab sich daraus für ihn der übliche mehrjährige Studienaufenthalt in Italien, von dem er die meiste Zeit in Rom in der Gesellschaft von Berlioz und anderen begabten jungen Franzosen zubrachte. Thomas arbeitete fleißig und sandte pünktlich jedes Jahr die Beweise seiner Tätigkeit an die Akademie. 1836 kehrte er über Wien nach Paris zurück, in der Tasche das Manuskript seiner „Souvenirs d'Italie“, einer Sammlung melodiöser Kanzenen, die er als erstes Opus veröffentlichte. Bald aber wandte er sich der dramatischen Komposition zu, in der er seine eigentliche Lebensaufgabe erkannte.

Gleich die ersten beiden Werke „La double échelle“ (1837) und „Le perruquier de la Régence“, hatten in der komischen Oper einen durchschlagenden Erfolg; ebenso wurde ein mit Benoist (1839) geschriebenes Ballett „La gipsy“ und der im selben Jahre entstandene anmutige Einakter „Le panier fleuri“ ungemein günstig aufgenommen. Dann kehrte allerdings eine Zeitlang das Theaterglück unserem Komponisten den Rücken. Nicht weniger als sechs Werke gingen fast spurlos vorüber, bis 1849 mit der Oper „Caïd“ und im folgenden Jahre mit dem „Songe d'une nuit d'été“ der Erfolg sich in erhöhtem Maße einstellte und den Ruf Thomas' ein für allemal befestigte. In unermüdeter Schaffenslust brachte er nun die Opern „Raymond“ (1851), „La Tonelli“ (1853), „La cour de Célimène“ (1855), „Psyché“ und „Le carnaval de Venise“ (1857) auf die Bühne; dann folgten nach mehrjähriger Pause seine beiden Meisterwerke „Mignon“ (1866) und „Hamlet“ (1868).

Inzwischen war Thomas nicht nur beim Publikum wie bei den Kunstgenossen zu größtem Ansehen gelangt, sondern auch durch Verleihung von Ämtern und Würden in gebührender Weise ausgezeichnet worden. Als 1851 Spontini starb, erhielt er dessen Sitz in der Akademie; 1868 wurde er zum Kommandeur der Ehrenlegion, 1871 als Nachfolger Aubers zum Direktor des Konservatoriums ernannt. Damit bekleidete Thomas das höchste Amt,

das einem Musiker in Frankreich verliehen werden kann.

Als Werke der letzten Periode sind noch die Opern „Gille et Guillotin“ (1874), die Kantate „Hommage à Boieldieu“ (1875), die Oper „Françoise de Rimini“ (1882) und das Ballett „La Tempête“ (1889) anzuführen. Außerdem hat Thomas ein Requiem, eine Messe, Motetten, Kammermusik, Klavierstücke (mit und ohne Orchester) und eine Anzahl Männerquartette geschrieben. Seine eigentliche Bedeutung jedoch geben ihm die beiden erwähnten Hauptwerke, „Mignon“ und „Hamlet“, die Marksteine in der Geschichte der französischen Oper bilden. Auf das Anklingen eines deutschen Gefühlstones in der „Mignon“ ist schon hingewiesen; in weit höherem Maße noch haben bei Thomas italienische Elemente Aufnahme in die Melodik gefunden. Sein Gesang ist reich verziert; die Philine, die Ophelia sind Koloraturpartien, wie sie mit Ausnahme vielleicht der Lakmé Délibes' die moderne Oper nicht mehr hervorgebracht hat. In der Harmonik dagegen, und vor allem in der prägnanten, immer geistreichen Rhythmik ist Thomas durchaus Franzose. Sein Orchester zeichnet sich durch glänzende Farben, gelegentlich durch große Weichheit und Feinheit der Instrumentation aus. Im ganzen kann man seiner Musik nicht viel Tiefe zusprechen, wohl aber Anmut, Eleganz und Originalität der Erfindung

wie Gestaltung. Thomas war eine schöpferische und echt musikalische Natur; für die dramatische Wirkung herrscht nach moderner Auffassung in seinen Opern das konzertierende, zuweilen virtuose Element allzusehr vor.

Ambroise Thomas starb in hohem Alter zu Paris am 12. Februar 1896. Die inneren Wirren, unter denen Frankreich litt, machten es der Regierung unmöglich, die offizielle Beisetzung auf Staatskosten zu votieren. Aber die Totenfeier, die am 21. Februar stattfand, war darum nicht weniger imposant, nicht weniger durch die Teilnahme der Bevölkerung zu einem Nationalereignis erhoben. Am Sarge ihres einstigen Lehrers sprachen u. a. Théodore Dubois und Massenet Worte, die der Bedeutung des Meisters wie der Trauer seines Vaterlandes in beredter Weise Ausdruck gaben.



## Georges Bizet

Geboren am 25. Oktober 1838 zu Paris

Gestorben am 3. Juni 1875 zu Bougival

**I**N der Familie Bizet war die Musik zu Haus. Der Vater, ein Handwerker, übte sie aus, in späteren Jahren sogar berufsmäßig wie sein Schwager Delsarte; aber er brachte es nicht über den braven Stundenlehrer hinaus. Von ihm erhielt auch der Sohn den vorbereitenden Unterricht, bevor er ins Konservatorium trat. Bizets vielversprechende Anlagen förderte ein eiserner Fleiß und zielbewußtes Streben, wie wir es nur beim Genie finden. Die Studien unter Zimmermann, Marmontel, Halévy und Gounod nahmen ihren regelrechten Verlauf, während dessen der junge Bizet mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet wurde. Er bildete sich zu einem ausgezeichneten Klavier- und Orgelspieler aus, drang in die Geheimnisse des Kontrapunkts und der Polyphonie, und blieb doch dabei ein munterer, zu tollen Streichen aufgelegter Gesell. Das erste Zeichen seiner schöpferischen Begabung in der Öffentlichkeit war seine Mit-

arbeit an der preisgekrönten Operette „Le docteur Mèvacle“, die er zusammen mit Lecocq anläßlich einer von Offenbach, dem damaligen Direktor der Bouffes parisiens, ausgeschriebenen Konkurrenz verfaßte. Wie andere große Musiker seines Landes, setzte auch ihn das Staatsstipendium in die Lage, seine Studien in Italien zu vollenden; mit der Cantate „Clovis und Clotilde“ gewann er sich 1857 den Römerpreis.

In Rom verlebte Bizet drei glückliche und fruchtbare Jahre. Er beschäftigte sich neben der Musik mit Geschichte, Literatur, Malerei und Bildhauerkunst. Sein höchster Wunsch war ein großer Opernerfolg; nicht um seiner selbst willen, sondern um, materiell gesichert, dann nur noch der sinfonischen und der Kammermusik sich widmen zu können. Es sollte anders kommen. Der Erfolg stellte sich erst nach dem Tode ein, und seiner innersten Neigung zu frönen, frei und so wie er es ersehnte, war Bizet nicht vergönnt. Die Orchestersuiten „Roma“, „Jeu d'enfance“ und die bekannteren, aus der Musik zu Daudets „l'Arlésienne“ zusammengestellten lassen das sehr bedauern. Sie zeigen, daß er auch auf rein instrumentalem Gebiet Großes zu leisten berufen war.

Während seines Aufenthaltes in Italien als Pensionär der Villa Medici machte Bizet so gewaltige Fortschritte in der Beherrschung der Mittel, daß wir ihn zum reifen Meister entwickelt nach Paris zurückkehren sehen. Das

war 1860, kurz vor dem Tode seiner Mutter. Nun begann für ihn eine Zeit der Not. Der erhoffte Opernauftrag blieb aus, als Pianist zu wirken (was er wohl gekonnt hätte) verspürte er keine Lust, mochte auch nicht Stunden geben; so sorgte er zunächst für den Erwerb, indem er Transkriptionen beliebter Melodien verfaßte, die er unter dem Titel „Le pianiste chanteur“ herausgab. In ihnen kündigt sich schon die eigenartige Satzkunst Bizets an. Drei inzwischen entstandene Opern: „Don Procopio“ (1895 in den Papieren Aubers bei einem Bankier aufgefunden, 1906 in Monte Carlo aufgeführt), „Vasco de Gama“ und „La Guzla de l'Émir“ harrten vergeblich der Erweckung zum Bühnendasein. Da endlich wurde Carvalho auf Bizet aufmerksam, und das Théâtre lyrique öffnete ihm 1863 seine Pforten. In diesem Jahre debütierte Bizet mit den „Perlenfischern“ als Opernkomponist mit ehrenvollem, aber wenig nachhaltigem Erfolge. Nicht besser erging es der „Jolie fille de Perth“ (1867) und dem graziösen Einakter „Djamileh“ (1872), der bereits des Komponisten scharf umrissene Individualität enthüllt, doch erst viel später gewürdigt wurde. Bizet ließ sich nicht entmutigen; ein Opernentwurf jagte den andern. Noch im Herbst 1872 erscheint die „Arlésienne“, 1875 das Meisterwerk Bizets und zugleich sein Schwanengesang. Am 3. März dieses denkwürdigen Jahres wurde „Carmen“ mit der Galli-Marié in der

Titelrolle in der Opéra comique, mit deren Traditionen Bizet in mehr als einer Beziehung brach, unzweideutig abgelehnt. Erst vom Auslande her sollte sich das Werk den heimatlichen Boden, dann freilich im Sturm erobern. Wir rechnen es heute zu den genialsten Bühnenwerken der Weltliteratur.

Bizet ist in seinen reifsten Schöpfungen originell und meisterlich zugleich. Seine feingeschliffene, ganz persönliche Technik macht ihn allein schon interessant. Seine kühne und immer geistvolle Harmonik hat geradezu bahnbrechend gewirkt, und als ein Eigener erscheint er in der Behandlung der dramatischen Form, der er realistische Elemente zugeführt hat. In seinem Schaffen verbindet sich hoher Kunstverstand mit echtem Bühnentemperament und einer ausgesprochenen Vorliebe für das Exotische. Bizet steht mit seinem mehr absoluten Musikertum abseits von Wagner und der neudeutschen Schule, und ist doch, in seiner Art ein Neuerer, kaum weniger einflußreich auf die heutige Generation, besonders außerhalb Deutschlands, geworden.

Seit 1869 war Bizet mit Geneviève, der Tochter seines einstigen Lehrers Halévy, des Komponisten der „Jüdin“, verheiratet. Den Menschen in ihm schildert sein Biograph Weißmann, wenn er von „seinem warmen, mitteilsamen Herzen“ spricht, „das namentlich an der Mutter mit allen Fasern hing und sich ihr in allen seinen Regungen,

künstlerischer und menschlicher Natur, offenbarte,“ von „seinem unaufhaltsamen Streben nach dem Höchsten in der Kunst, in der er lebte, seinem warmen Interesse für alles, was ihn umgab“. Die hinterlassenen Briefe legen Zeugnis ab von dem literarischen Einschlag seines Wesens, seiner vielseitigen Bildung und der Klarheit seines Denkens.

Alexandre César Léopold Georges Bizet — so lautet sein vollständiger Name — ist nicht ganz 37 Jahre alt geworden. Er starb in Bougival bei Paris an einem Herzleiden, nachdem er schon längere Zeit gekränkt hatte, am 3. Juni 1875, ohne den Sieg seines Hauptwerkes erlebt zu haben. Er hat außer den genannten Kompositionen noch mancherlei anderes, Ouvertüren („La chasse d'Ossian“, „Patrie“), Klavierstücke („Chants du Rhin“, „Variations chromatiques“ etc.) und Lieder geschrieben. Für die Geschichte wird er immer der Komponist der „Carmen“ bleiben.

## Jacques Offenbach

Geboren am 21. Juni 1819 zu Köln

Gestorben am 5. Oktober 1880 zu Paris

**D**ER Schöpfer der französischen Buffo-Oper war deutscher Abstammung. Als Sohn des Kantors der israelitischen Gemeinde in Köln kam Jacques Offenbach (eigentlich Jacob Eberst\*) laut seinen eigenen Aufzeichnungen im Jahre 1819 zur Welt. Er gehörte zu den musikalisch frühreifen Kindern. Von sieben Jahren handhabte er ganz artig die Violine, die ihn der Vater spielen gelehrt hatte; später betrieb er selbständig das Violoncellspiel und erreichte darin eine Fertigkeit, daß er schon mit zwölf Jahren als Virtuose auftreten konnte. Zur weiteren Ausbildung brachte ihn der Vater nach Paris. Obgleich Ausländer für gewöhnlich im Conservatoire keine Aufnahme fanden, gestattete Cherubini dem ungewöhnlich veranlagten Knaben die Teilnahme am Unterricht des berühmten Vaslin. Zugleich wurde

---

\*) Nicht „Eberscht“, wie in allen Musikgeschichten zu lesen steht.

Jacques 1836 Mitglied des Orchesters der Opéra-Comique, dem er drei Jahre als Cellist angehörte.

Für sein Instrument hatte Offenbach bereits früher so manches komponiert. In Paris begann er nun auch, sich als Gesangskomponist zu versuchen, und sehr bald lockte ihn das Theater. Nach mehrjährigen Konzertreisen, die ihn nach Deutschland und England führten, gab er die Virtuosenlaufbahn auf, verheiratete sich und blieb fortan in Paris ansässig. Einige Cellosachen, Lieder und die Komposition Lafontainescher Fabeln machten seinen Namen zuerst bekannt; sein Bemühen, sich die Bühne zu erobern, blieb anfänglich erfolglos. Er nahm deshalb 1850 die Stelle eines Kapellmeisters am Théâtre français an. Offenbach wirkte hier nicht nur als ausgezeichnete Orchesterdirigent; er schrieb auch einen großen Teil der nötigen Zwischenakts-Musiken und hatte so Gelegenheit, sein instrumentales Ausdrucksvermögen zu steigern.

Im Jahre 1855 beginnt mit der Übernahme der „Bouffes-Parisiens“ in den Champs-Élysées, die er bald darauf in die Passage Choiseul verlegte, Offenbachs Glanzzeit. 25 Jahre lang ist er als ebenso geschickter Theaterdirektor wie als Kapellmeister und Regisseur tätig gewesen. Er schrieb in dieser Zeit 102 Werke für die verschiedensten Bühnen, und von dem Eröffnungstück der Bouffes Parisiens „Les deux Aveugles (1855) bis zu den nach seinem Tode aufgeführten „Contes d'Hoff-



mann“ hatten sie mit wenig Ausnahmen einen unerhörten Erfolg. Am bekanntesten sind geworden „Orpheus in der Unterwelt“ (1858), „Die schöne Helena“ (1864), „Blaubart“ (1865), „Pariser Leben“ (1866), „Die Großherzogin von Gerolstein“ (1867) und „Madame Favard“ (1878). Von den dreiaktigen Bouffonerien unterscheiden sich wesentlich eine Reihe Einakter, wie „Die Verlobung bei der Laterne“ (1857), „Fortunios Lied“ (1861) usw., in denen Offenbach an die ältere französische „Operette“ und an das Vaudeville, wie es vor ihm Hervé gepflegt, anknüpft. Diese lebenswürdigen Singspiele zeichnen sich durch große Frische und Anmut aus; ihre Melodik ist volkstümlich und schlicht, zuweilen von fast deutscher Innigkeit, zuweilen auch nach italienischer Art leicht verziert. Sie haben Offenbach allgemeine, unbestrittene Anerkennung eingetragen.

Weit glänzender und nachhaltiger war freilich der Erfolg der genannten größeren Buffo-Opern. Mit ihnen hat Offenbach ein neues Genre begründet. Die harmlose Lustigkeit der komischen Oper ist in den Texten zum derben Ulk gesteigert, gewürzt durch die Reize des Lasciven und der Satire politischer oder allgemeiner Art; der Boden aller Wahrscheinlichkeit ist übermütig verlassen. Für diese tollen Späße erfand nun Offenbach eine ebenso witzige Musik. Unerschöpflich in geistreichen Einfällen, wußte er dem Ausdrucksvermögen der

Tonkunst ganz neue Nüancen abzugewinnen und schuf sich einen eigenen Stil und eigene Formen. Mit meisterhafter Sicherheit verwendet er die Kunstmittel im Orchester wie in den Singstimmen; seine Art zu charakterisieren ist treffend, sei es, daß es sich um den Ausdruck lyrischer Empfindungen oder sprudelnder Laune handelt, und selbst das Drastische bleibt bei ihm graziös und feingeformt. Eine so gefällige und leicht zu genießende Kunst kam natürlich den Instinkten der Masse entgegen. Offenbach wurde um so mehr eine Macht im öffentlichen Leben, als seine Fruchtbarkeit und die unglaublich leichte Art seines Produzierens ihn in den Stand setzten, das angestachelte Interesse Jahrzehnte hindurch wach zu halten. Einige Wochen genügten ihm für die Niederschrift einer dreiaktigen Operette; er verfaßte deren jährlich bis zu sechs, und „Fritzchen und Lieschen“ ist beispielsweise infolge einer Wette von einem Sonnabend zum anderen entstanden. Es läßt sich nicht leugnen, daß Offenbach auf seine vielen Nachahmer ungünstig eingewirkt hat. Er hat viel zur Verflachung des Geschmacks beigetragen, und die seichte Produktion, die sich namentlich in den siebziger und achtziger Jahren breit machte, war zum Teil nur die Folge seines verführerischen Vorbildes. Darum darf man jedoch die Bedeutung seiner eigenen Werke nicht unterschätzen; die besten unter ihnen, voran der „Orpheus“,

enthalten nicht nur pikante und lustige, sondern geradezu schöne und meisterlich gemachte Musik. Schwächer zeigt sich seine sonst so reiche Erfindungsgabe da, wo er das Gebiet der wirklichen komischen Oper zu bebauen versuchte, mit Ausnahme der nachgelassenen „Contes d'Hoffmann“, in denen wir im Gegenteil seine reifste Schöpfung zu erblicken haben.

Nicht ohne eigene Schuld ist Offenbach von seinen Zeitgenossen ungerecht, ja gehässig beurteilt worden. Die Mitwelt sah ihn zu sehr als eifrigen Unternehmer, als daß nicht das Bild des Künstlers hinter dem des Geschäftsmannes zeitweise hätte verschwinden müssen. Gewiß hat auch sein Schaffen unter seiner direktoralen Tätigkeit sehr gelitten. In der Jagd nach dem pekuniären Erfolge verlor er mehr und mehr das ideale Streben, zu dem ihn seine außergewöhnliche Begabung verpflichtet hätte. Rein dagegen steht seine menschliche Persönlichkeit, sein Charakter da. Offenbach war ein herzensguter, keineswegs egoistischer oder frivoler Mensch, ein rührender Gatte und Vater. Mit den gewaltigen Summen, die er zu erwerben wußte, sorgte er in selbstloser Weise für seine Institute, für die Künstler, die an sein Schicksal gebunden waren. Als er nach dreijähriger Direktionsführung das Théâtre de la Gaîté 1875 abgab, war er so gut wie ruiniert. Da unternahm der schwer an der Gicht leidende Mann eine große Konzerttournee durch

Amerika, um seinen Verpflichtungen nachzukommen. Am 5. Oktober 1880 riß ihn der Tod mitten aus der Arbeit, ohne daß sein Herzenswunsch, „Hoffmanns Erzählungen“ auf der Opernbühne zu sehen, in Erfüllung gegangen war. Die Wertschätzung Offenbachs ist seitdem gerade bei den Musikern, die ihn erst verketzten, bedeutend gestiegen. Er war eine der merkwürdigsten Erscheinungen des neunzehnten Jahrhunderts, ein glänzender Vertreter französischen Geistes.

## Niels W. Gade

Geboren am 22. Februar 1817 zu Kopenhagen

Gestorben am 21. Dezember 1890 ebenda

**D**IE Musik der skandinavischen Völker ist wie die der Slawen erst spät zu einer selbständigen Entwicklung gelangt. Bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus erhielt das musikalische Leben des Nordens ausschließlich seine Nahrung durch die Tonkunst der Italiener und Franzosen; zugleich mit dem wachsenden Einfluß deutscher Meister begann dann die Benutzung der Muttersprachen allmählich die ersten Keime einer nationalen Produktion zu legen. Schweden und Norwegen wurden fortan das Heimatland bedeutender ausübender Künstler, während Dänemark auch auf dem Gebiete der Komposition hervorragende Männer erstehen sah. Joh. Adolph Scheibe, J. A. P. Schulz und sein genialer Schüler Weyse, ferner F. L. A. Kunzen sind hier mit Auszeichnung zu nennen; Kuhlau gebührt das Verdienst, in seiner Musik zu dem Schauspiel „Der Erlenhügel“ (1828) zuerst nordische Weisen auf die

Bühne gebracht zu haben. Infolge des Eindringens der deutschen Romantik und der durch das Auftreten Oehlen-schlägers zu Beginn des 19. Jahrhunderts hervorgerufenen nationalen Bewegung, die den ganzen Reichtum der nordischen Volkslieder ans Licht zog, brach sich in der dänischen Musik eine neue Richtung Bahn. J. E. P. Hartmann der Ältere trat zuerst mit romantischen und volkstümlichen Opern an die Öffentlichkeit („Rawnen“, „Liden Kirsten“ usw.) und schrieb Sinfonien, Kantaten und Kammermusiken, denen er durch Anlehnung an die Volksmusik einen neuen Charakter zu geben suchte. In diese Entwicklung griff ein starkes und eigenartiges Talent ein und gab ihr eine neue Wendung. Niels Gade, der Schwiegersohn Hartmanns, aber viel bedeutender als dieser in Erfindung und auch an musikalischer Gestaltungskraft, wurde der Vorläufer der eigentlichen skandinavischen Kunstmusik, wie sie nach ihm Hartmann der Jüngere, Grieg, Svendsen u. a. gepflegt haben. Weniger als sein eigener Vorgänger hat Gade sich an wirkliche Volksthemen gehalten; aber er erfaßte den Charakter ihrer Melodik, seine Phantasie war durchtränkt davon, und was er schuf, gab die Stimmung nordischen Wesens auch in den kompliziertesten Kunstformen wieder. Gade erreichte solche Wirkungen vornehmlich als genialer Kolorist. Als Meister der Form aber, als Schöpfer im großen Stile überragt er alle, die nach ihm kamen.

Mit dieser Seite seiner Kunst ist der dänische Meister durchaus der deutschen Musik zugewendet; er zeigt sich abhängig von der deutschen Romantik, im besonderen von Mendelssohn, mit dessen weichem, phantastischem und formvollendetem Wesen sein eigenes nahe verwandt war.

Niels Wilhelm Gade ist am 22. Februar 1817 in Kopenhagen geboren als Sohn eines Instrumentenbauers. Er erhielt anfangs einen ziemlich oberflächlichen musikalischen Unterricht, lernte etwas Klavier und Guitarre und erst später unter Wexschall gründlicher Violine spielen. Der vertraute Umgang mit den Instrumenten in der Werkstatt seines Vaters mag seinen Tonsinn frühzeitig angeregt haben. In Berggreen fand er dann einen tüchtigen Lehrer der Theorie, und bei seinen ersten Kompositionsversuchen stand ihm Cristoph Friedrich Weyse ratend zur Seite. Der junge Gade trat als Violinist in die Hofkapelle seiner Vaterstadt und hatte dort die beste Gelegenheit, durch Hören und Beobachten eine praktische Schule durchzumachen, der er wohl nicht zum wenigsten seine Meisterschaft in der Instrumentation verdankte. Gleich sein erstes Werk, mit dem er 1841 an die Öffentlichkeit trat, war in dieser Hinsicht vollendet und offenbarte zugleich seine Eigenart in einer später kaum wieder übertroffenen Weise. Es war die vom Kopenhagener Musikverein auf Spohrs und Fr. Schnei-



ders Urteil preisgekrönte Konzert-Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian“, mit der Gade die Reihe seiner Aufsehen erregenden Werke eröffnete. Mendelssohn ließ sie im Gewandhaus spielen, wie auch die erste Sinfonie in C-Moll, und führte dadurch den Komponisten in Deutschland ein. 1843, durch ein königliches Stipendium in den Stand gesetzt, seinen weiteren Studien im Auslande zu leben, ging Gade nach Leipzig, wo er von Mendelssohn mit offenen Armen empfangen wurde. Im Frühjahr 1844 begab er sich nach Italien, kehrte aber noch im selben Jahre zurück und übernahm, während Mendelssohn in Berlin und Frankfurt a. M. weilte, die Direktion der Gewandhauskonzerte. Nach einem Besuch, den er seiner Heimat abgestattet hatte, siedelte Gade 1845 zu dauerndem Aufenthalte nach Leipzig über und beteiligte sich weiterhin an der Leitung der Konzerte. Dieser Aufenthalt in Deutschland und seine Freundschaft mit Mendelssohn und Schumann sind für seine weitere Entwicklung von größtem Einfluß gewesen. Der Ausbruch des Schleswig-Holsteinischen Krieges veranlaßte ihn 1848 nach Kopenhagen zurückzukehren, und seitdem hat er seine Vaterstadt nur während kürzerer Reisen wieder verlassen. Als langjähriger Dirigent des Musikvereins, nach Gläfers Tode (1861) vorübergehend auch als Hofkapellmeister, entfaltete er eine außerordentlich reiche und fruchtbare Tätigkeit. Die von ihm ge-

leiteten Konzerte gaben dem Musikleben Dänemarks einen bis heute nachwirkenden Aufschwung. Auch als Organist und als Lehrer hat Gade sich betätigt, bis am 21. Dezember 1890 der Tod ihn abrief.

Außer der Ossian-Ouvertüre sind noch die Ouvertüre „Im Hochwald“, eine Violinsonate, die Novelletten für Orchester, die Kantaten „Komala“ und „Erlkönigs Tochter“ allgemein bekannt geworden. In den Kantaten zeigt sich Gade als besonders glücklicher Vertreter der nordischen Romantik, und durch sie hauptsächlich hat er vorbildlich gewirkt. Seine Werke umfassen aber das ganze Gebiet der Klavier-, Kammer- und Orchestermusik (Gade schrieb unter anderem 8 Sinfonien). Für die Entwicklung des neueren dänischen Liedes mit Klavierbegleitung ist er neben jüngeren Kunstgenossen zum mindesten nicht ohne Bedeutung gewesen.

## Edvard Grieg

Geboren am 15. Juni 1843 zu Bergen

Gestorben am 4. September 1907 ebenda

**D**AS Hervorkehren des Nationalen in der Kunst ist ein wesentlicher Zug des 19. Jahrhunderts. Der Musik im besonderen sind dadurch ganz neue Wirkungsgebiete erschlossen worden. Die Völkerschaften, die neben den Italienern, Deutschen und Franzosen fortan mitstrebend auf den Kampfplatz treten, verdanken mehr oder minder der Verwertung ihrer volkstümlichen Nationalmusik die Rolle, die sie spielen. In Rußland begründeten Dargomyschsky und Michael Glinka eine nationale Schule, die bald zu einer gewissen Blüte gelangte. In Böhmen folgten Smetana und Dvořák diesem Beispiel; ungarische, spanische, englische Musiker sonderten sich hier und da durch eine spezifische Mundart von der musikalischen Weltsprache ab, und im Norden regte sich ein nicht weniger selbständiges Leben. Hier hatten Hartmann und Gade bereits vorgearbeitet. Sie führten nordisches Kolorit, eine an die Volksweisen ihres



Edvard Grieg  
Gemälde von Erik Werenskiöld



Landes anklingende Melodik zuerst in die Musik ein, aber sie lehnten sich dabei an die deutschen Romantiker an und verleugneten formeller Glätte zuliebe mehr oder weniger ihre nationale Eigenart. In Grieg entstand dann ein Meister, der mit dieser Halbheit brach, der den nordischen Tanz, das nordische Lied zur Grundlage seiner Kunst machte, ihnen seine Weisen, seine Formen und seine Farben entnahm. Grieg ist dadurch der Beschränktheit jedes Dialektdichters verfallen, aber er hat das Verdienst, die Tonkunst um eine stimmungsvolle und charakteristische Nuance bereichert zu haben. Er hat das mit solchem Glück getan, daß schließlich seine persönliche Eigenart typisch geworden und mit dem Begriff der norwegischen Volksmusik identifiziert ist. So hat Grieg Schule gemacht und zur Nachahmung gereizt. Man darf aber nicht vergessen, daß die vorgefundenen nationalen Elemente durch das Medium seiner individuellen Anschauung hindurchgegangen sind. Grieg ist mehr als ein Bearbeiter, er ist ein Neuschöpfer, der auch den Volksweisen den Stempel seiner gestaltenden Phantasie aufgeprägt hat.

Edvard Hagerup Grieg ist in der norwegischen Stadt Bergen als Sohn des dortigen Konsuls geboren, am 15. Juni 1843. Die Mutter, die selber ihre musikalischen Anlagen künstlerisch ausgebildet hatte, erteilte dem jungen Edvard den ersten Unterricht im Gesang

und Klavierspiel. Ein Besuch Ole Bulls im Jahre 1858 wurde das entscheidende Ereignis für Grieg. Der berühmte Geiger nahm Kenntnis von den ersten schöpferischen Versuchen des Knaben und drang in die Eltern, ein so außerordentliches Talent nicht verkümmern zu lassen. Auf seine Veranlassung wurde Grieg noch im selben Jahre Schüler des Konservatoriums in Leipzig. Hier studierte er mit kurzer Unterbrechung, während deren er in seiner Heimat von schwerer Krankheit Erholung suchte, vier Jahre lang unter Moscheles, Hauptmann, Richter und Reinecke. Er bildete sich zu einem vortrefflichen Pianisten aus und legte wohl auch schon damals den Grund zu seiner meisterhaften Beherrschung der musikalischen Setzkunst. Das Individuelle seiner Begabung aber kam erst zum Durchbruch, als er wieder im Norden mit Personen und Verhältnissen in Berührung kam, die ihn auf den rechten Weg führten. Grieg war 1863 nach Kopenhagen gegangen, vor allem um die Bekanntschaft Niels Gades zu machen; unter dessen Anleitung, und nicht unbeeinflusst von dem Vorbilde des älteren Hartmann, schrieb er seine ersten veröffentlichten Werke, in denen die bewußte Anlehnung an ein nationales Prinzip bereits deutlich hervortritt. Die entscheidende Wendung erfolgte dann durch den Verkehr mit dem originellen Komponisten Rikard Nordraak, mit dem Grieg sich in Kopenhagen aufs intimste befreundete. Nordraak starb bald darauf,



jung an Jahren. Er hatte Grieg auf die noch ungenutzten Quellen der nationalen Kunst gewiesen und zum Studium der norwegischen Volksmusik angeregt. „Es fiel mir wie Schuppen von den Augen“, so berichtet Grieg aus jener Zeit, „erst durch ihn lernte ich die nordischen Volksweisen und meine eigene Natur kennen. Wir verschworen uns gegen den Gadeschen, Mendelssohn vermischten, weichen Skandinavismus und schlugen mit Begeisterung den neuen Weg ein, auf welchem die nordische Schule sich jetzt befindet.“

Nach mehrjährigem Aufenthalte in Kopenhagen wendete sich Grieg nach Christiania und gründete hier 1867 die noch heute blühende Musikgesellschaft. Dann ging er längere Zeit auf Reisen, besuchte Italien, Deutschland, England und Frankreich, ohne sich jedoch irgendwo dauernd niederzulassen. Auf diesen Fahrten knüpfte er Beziehungen zu den bedeutendsten Kunstgenossen aller Länder an und brachte seine Werke zur Aufführung, darin nicht selten von seiner Gattin, einer ausgezeichneten Sängerin seiner Lieder, unterstützt. Seit 1880 lebte Grieg wieder in Bergen, das er nur selten noch verließ. Den Strapazen der Virtuosenlaufbahn war seine schwankende Gesundheit nicht gewachsen. In einer reizend gelegenen Villa in der Umgebung seiner Vaterstadt führte er ein zurückgezogenes Leben, nachdem er die Mühen der Lehrtätigkeit und öffentlicher Stellungen aufgegeben hatte.

Trotzdem hat er verhältnismäßig nur noch wenige Arbeiten vollendet.

Die Biographen Ernest Closson und Henry Fink schildern uns den Charakter des Meisters als wahrhaft lebenswürdig. Grieg war bei aller Weichheit unabhängig im Urteil, bei aller Feinheit von großer Lebhaftigkeit, geistvoll im Ausdruck, von ungemachter Bescheidenheit in seinem Auftreten. Klein und mager von Gestalt fiel er in der äußeren Erscheinung nur durch die Bedeutendheit des Kopfes und die eigentümliche Schönheit der Augen auf. Als Darsteller seiner Werke am Flügel entfaltete Grieg ein beträchtliches Maß von Virtuosität, vor allem aber die intimsten Reize des Klavierspiels. Nahm er jedoch den Dirigentenstab zur Hand, so raffte sich seine nervöse Persönlichkeit zu straffer Haltung auf, dann war er ein dominierender, rhythmisch energischer Führer der Chor- und Orchestermassen.

Die Werke Griegs gehören zum größten Teile der Klaviermusik, der Kammermusik und dem Liede an. Für Orchester sind die Ouvertüre „Im Herbst“, die Suite „Aus Holbergs Zeit“ und die „Elegischen Melodien“ geschrieben; für Soli, Chor und Orchester die Musik zu Björnsons „Olaf Trygvason“ und zu Ibsens „Peer Gynt“, letztere auch als Orchestersuiten bearbeitet. Einige Chorwerke, mit und ohne Begleitungen, schließen sich diesen bedeutendsten Schöpfungen des Meisters an. Von

den Kammerwerken sind die drei Violinsonaten (besonders die in F-Dur) schnell beliebt geworden; unter den Klavierwerken ragt aus einer Fülle durchweg interessanter Charakterstücke das bekannte Konzert in A-Moll (op. 16) hervor. Am meisten haben wohl die Lieder Griegs Verbreitung gefunden. Es sei nur an „Solveigs Lied“, an das Lied der jungen Prinzessin, das Lied vom Schwan, das Wiegenlied und das vielgesungene „Ich liebe dich“ erinnert. Diese frischen und doch zartgewebten Tonbilder sind von einem glücklich-volkstümlichen Zuge inspiriert. Sie zeigen so recht Grieg als Erfinder und haben den Begriff des Nordischen in der Musik weiteren Kreisen geläufig gemacht. Das Vorhandensein eines Grieg-Albums beweist, welche Stellung sich diese Gesänge in der deutschen Literatur erobert haben; aber auch in Frankreich haben sie Wurzel geschlagen und sind dort mehrfach übersetzt worden. Griegs Anmut und formvollendete Art rief eine Erwiderung der Sympathien hervor, die er selbst für das Wesen und die Vertreter der romanischen Kunst jederzeit gehegt und bekannt hat. Gesetzt sind seine Lieder im Original auf deutsche, vorwiegend aber auf skandinavische Texte.

Grieg, der vom König Oskar II. von Schweden einen jährlichen Ehrensold erhielt, der von der Universität Cambridge zum Doktor hon. c. promoviert und von der Berliner Akademie zum ordentlichen Mitgliede ernannt

war, genoß bei seinen Landsleuten eine große Popularität. Sie sehen in ihm mit Recht nicht nur einen Meister seiner Kunst, sondern zugleich einen Verherrlicher seines Landes, der wie kein anderer seine Nation zu musikalischen Ehren gebracht hat.

Von einer Kunstreise nach Deutschland heimgekehrt, starb Grieg unerwartet nach kurzem Krankenlager im Spital zu Bergen am 4. September 1907.

## Michail Glinka

Geboren am 2. Juni 1804 zu Nowospaskoje

Gestorben am 15. Februar 1857 zu Berlin

**M**IT Michail Glinka ist Rußland in den Kreis der Nationen getreten, die an der Entwicklung der Tonkunst einen Anteil haben. Namen begabter russischer Musiker kennt zwar die Geschichte vor ihm; aber Glinka ist der erste schaffende Tonkünstler von wirklich hervorragender Bedeutung. Sein Beispiel wirkte anregend, zumal auf dem Gebiete der Oper, wo eine Reihe Komponisten, wie Lwoff, Dargomischky, Seroff u. a. sich ihm direkt anschlossen. Er und Werstowsky waren die ersten, die russische Volksmelodien in die Kunstmusik einführten, wenn man von flüchtigen Spuren in den Werken älterer Komponisten des Auslandes (z. B. Beethovens) absieht. Des weiteren erwarb sich Glinka unschätzbare Verdienste um die Pflege der Tonkunst in seinem Vaterlande. Es wäre aber falsch, in ihm, wie so häufig geschieht, den Begründer einer spezifisch russischen Musik zu sehen. Ein eigentlich nationaler Cha-

rakter, wie er sich in den Werken eines Rubinstein, Rimsky-Korsakoff, Balakirew und vor allem bei Tschai-kowsky offenbart, ist seiner Musik nicht eigen, so gern er nationale Motive in seinen Arbeiten verwendet. Die Pikanterie des Rhythmus und der melancholische Zug des slawischen Wesens, zwei entscheidende Merkmale, fehlen seiner eigenen Weise durchaus. Glinka, der seine musikalische Kultur Deutschland verdankte, wurzelt vielmehr in der Romantik Webers und Mendelssohns; seine Orchestertechnik wiederum ist merklich von den Errungenschaften Liszts und Berlioz' beeinflusst. In seinen Opern erinnert er nicht selten an Marschner, auch insofern, als vieles darin den Eindruck des Verblaßten, Altmodischen macht. Glinkas späte und eigenartige künstlerische Entwicklung erklärt sich unschwer aus seinem Lebenslauf.

Michail Iwanowitsch Glinka wurde am 2. Juni 1804 zu Nowospaskoje bei Selna im Bezirk Smolensk geboren. Seine erste Komposition gab er im Jahre 1825 heraus, ein Variationswerk über ein italienisches Thema. Klavier und Theorie studierte er unter Charles Mayer, im Violinspiel war er ein Schüler Böhms. Hauptsächlich aber widmete er sich, als er 1817 nach Petersburg ins Adelsinstitut kam, dem Studium fremder Sprachen. Glinka war von schwankender Gesundheit; sein leidender Zustand war zeitlebens einer dauernden Tätigkeit im Wege und nötigte ihn zu häufigem Klimawechsel. 1829

bereiste er den Kaukasus, ein Jahr darauf finden wir ihn in Italien. Vier Jahre verbrachte er abwechselnd in Mailand, Rom und Neapel, und dieser Aufenthalt kam seinem musikalischen Studium zu statten. Er fühlte wohl den Beruf zum Musiker in sich, aber es fehlte ihm noch immer an gründlicher Durchbildung. Diese suchte und fand er bei S. W. Dehn in Berlin, den er auf seiner Rückreise im Jahre 1834 kennen lernte. Dehn, seinerseits ein Schüler Bernhard Kleins und Lehrer von Friedrich Kiel, der Verfasser des berühmten Lehrbuches, war ein strenger Kontrapunktist und dabei ein freidenkender, geschmackvoller Künstler. In seiner Schule erwarb sich Glinka bald die ersehnte Meisterschaft und lernte zugleich das Beste der deutschen Musik gründlich kennen. Das Leben im Auslande hatte seinen Blick geweitet, aber der Zusammenhang mit dem Volksliede seiner Heimat und der glückliche Gedanke, dieses in sein eigenes Schaffen aufzunehmen, bewahrten ihn vor unfruchtbarem Eklektizismus. Gleich sein nächstes Werk, das er 1836 schrieb, zeigte die Resultate seiner Studien. Es war die Oper „Das Leben für den Zaren“, die in Petersburg ungeheuren Erfolg hatte und Glinka zum populärsten Komponisten Rußlands machte. Das patriotische Sujet und die wirksame Verwendung russischer Originalmelodien gewannen ihm die Herzen seiner Landsleute. Eine zweite Oper „Ruslan und Ludmilla“ (1842) be-



handelt einen Märchenstoff und zeigt Glinka in seiner Abhängigkeit von der deutschen Romantik. Sie erfreut sich noch jetzt solcher Beliebtheit, daß man sie den russischen „Freischütz“ nennen könnte. Den Versuch, in seiner Heimat zu leben, mußte Glinka aus Gesundheitsrücksichten immer wieder aufgeben und suchte mehrmals das Klima Spaniens auf. Hier schrieb er die glänzenden Orchesterstücke „Jota Aragonese“ und „Souvenir d'une nuit d'été à Madrid“, Zeugnisse seiner Begabung für geistreiche Instrumentation. Zuvor war er in Paris mit Erfolg zur Geltung gekommen, dank der Begeisterung Berlioz', der im „Journal des Débats“ mit Lebhaftigkeit für ihn eintrat. Während eines Landaufenthaltes in der Nähe von Petersburg schrieb Glinka im Winter 1854—55 seine Selbstbiographie. Weitere Opernprojekte, mit denen er sich trug, sollten nicht zur Ausführung kommen; auch zwei Sinfonien blieben unvollendet. Das letzte, was ihn beschäftigte, war die Harmonisierung der russischen Kirchenmelodien. Um dies Problem zu lösen, wollte er sich mit seinem alten Lehrer Dehn in Verbindung setzen und begab sich 1856 nach Berlin. Hier überraschte ihn am 15. Februar 1857 der Tod.

Außer den schon genannten Werken sind von Glinka noch zwei Polonaisen, eine Tarantella und die Fantasie über russische Volkslieder „La Kamarinskaja“ für Orchester, zwei Streichquartette, ein Klaviertrio, Klavier-

stücke und mehr- und einstimmige Gesänge bekannt geworden. Bleibenden Ruhm sichern ihm wohl nur seine beiden Opern, die auf der russischen Bühne festen Fuß gefaßt haben. Glinka war keine geniale Schöpferkraft, kein eigentlich origineller Geist; indem er jedoch in Rußland, das zwar eine altehrwürdige kirchliche Überlieferung, aber keine eigene weltliche Kunstmusik besaß, die ein Jahrhundert lange Alleinherrschaft des Italienischen brach und, durch Einführung deutscher Elemente und ihre Verbindung mit der autochthonen Volksmusik, der russischen Tonkunst selbständige Wege wies, wurde er für die Musikgeschichte von Bedeutung und einer der verdienstvollen Männer seines Landes.

## Peter Tschaikowsky

Geboren am 25. April (7. Mai) 1840 zu Wotkinsk

Gestorben am 25. Oktober (6. November) 1893 zu Petersburg

**D**URCH die erfolgreichen Bemühungen moderner, namentlich deutscher Dirigenten ist neuerdings die russische Komponistenschule zu hohem Ansehen gelangt. Mit steigender Vorliebe beschäftigt man sich mit ihren kraftvollen Erzeugnissen und ist bereit, das Eigenartige auch dort zu bewundern, wo es sich lediglich im Widerstreit mit den Traditionen einer durch Jahrhunderte erworbenen, allmählich verfeinerten musikalischen Kultur abhebt. Ein Meister indessen, der in seinen Werken die Musik unabhängig von dem Reiz des Nationalen durch schöpferisches Vermögen bereichert hat, und dem deshalb vor seinen Landsleuten eine überwiegende Bedeutung zukommt, ist Peter Tschaikowsky. In weit höherem Grade als seine Vorgänger war er erfinderisch veranlagt, und namentlich, wo er in großen sinfonischen Formen sich ausgesprochen hat, ist es ihm gelungen, eine Brücke zu schlagen zwischen der Kunst des Abendlandes

und den musikalischen Bestrebungen seiner Heimat. Auf die folgende Generation russischer Tonsetzer ist er von entscheidendem Einfluß gewesen. Inwieweit er der gesamten Entwicklung dienlich gewesen, läßt sich freilich noch nicht überblicken; wohl aber hat schon die Gegenwart ein Recht, ihn unter die ersten Meister der jüngsten Epoche zu setzen.

Peter Iljitsch Tschaikowsky entstammt wahrscheinlich einem polnischen Adelsgeschlechte, das jedoch seit Generationen in Rußland vollständig heimisch geworden war. Seine Mutter, eine geborene Assière, war französischer Herkunft. Wie alle hervorragenden Musiker Rußlands ist er vom Dilettantismus zur Kunst gekommen. Es hängt das mit den Verhältnissen des Landes zusammen, denn bis vor kurzem war der Beruf des Musikers in Rußland ein wenig verlockender. Der Vater Tschaikowskys hatte das Bergfach erlernt und erhielt als Oberbergrat die Stellung des leitenden Chefs einer Fabrik in Wotkinsk im Gouvernement Wiätka. Hier wurde Peter am 25. April (7. Mai neuen Stils) 1840 geboren. Kein Mitglied der zahlreichen Familie zeigte musikalische Neigung. Dieser Umstand, das Leben der Seinen in einer von allen Kulturstätten abgelegenen Gegend, endlich der mehrfache Domizilwechsel während seiner Kindjahre brachten es mit sich, daß die Begabung Tschaikowskys erst spät erkannt wurde. Während er durch

eine französische Erzieherin den nötigen wissenschaftlichen Unterricht erhielt und später, als die Familie nach Petersburg übersiedelt war, eine öffentliche Schule besuchte, war er musikalisch fast ganz auf sich selbst gewiesen. Kurze Zeit gab ihm ein gewisser Filipoff Klavierstunden; dann übernahm der Vater einen Verwaltungsposten in Alapajewsk, und die Phantasie des Knaben, die in der neuen Umgebung wieder jeder Anregung beraubt war, arbeitete selbständig weiter. Peter sollte nach dem Wunsche der Eltern die Beamtenlaufbahn einschlagen. Als seine bis dahin schwankende Gesundheit sich einigermaßen gekräftigt hatte, wurde er 1850 nach Petersburg geschickt, um dort die sogenannte „Rechtschule“ durchzumachen. Aus jener Zeit besitzen wir interessante Zeugnisse über Tschaikowskys äußerlich wenig anmutendes und doch so gewinnendes Wesen. „Als ich ihn kannte“, schreibt einer der Mitschüler in seinen Erinnerungen, „konnte nur der ganz ungewöhnliche, nicht zu beschreibende Zauber seiner Persönlichkeit die Zerstreutheit, Unordentlichkeit und Nachlässigkeit Tschaikowskys vergessen lassen.“ Später zeichnete sich der Meister im Gegenteil durch peinliche Gewissenhaftigkeit in der Erfüllung seiner Pflichten und Sauberkeit in der äußeren Erscheinung aus, wie er auch in seinen Ansichten umschlug, oft leichtfertig gefällte Urteile selber verwarf und aus dem vergnügungssüchtigen, flotten Viseur, der

er als Jüngling war, zu einem ernsten, arbeitsamen Manne heranreifte. Treu aber blieb ihm die Gabe, alle, die mit ihm in Berührung kamen, durch seine Liebenswürdigkeit zu bezaubern, in dem Maße, daß Laroche in seinem Nachruf ihn die Verkörperung aller Lichtseiten des Menschentums nennen durfte.

Während der Schulzeit scheint das Bewußtsein von seiner Bestimmung in Tschaikowsky noch geschlummert zu haben. Wohl improvisierte er allerlei Tänze am Klavier, berauschte sich gelegentlich an musikalischen Auführungen und suchte sein Klavierspiel durch Stunden, die er bei dem tüchtigen Pianisten Rudolf Kündinger nahm, zu vervollkommen. Als er jedoch 1859 die Schule verlassen konnte, dachte er noch keineswegs an eine Künstlerlaufbahn, sondern trat als Sekretär in die Kanzlei des Justizministeriums ein. Fleißig und pünktlich erfüllte er seine Obliegenheiten; indessen das Gefühl der Unbefriedigung, die Sehnsucht nach musikalischer Betätigung waren bald durch keinen Vergnügungstaumel mehr zu betäuben. Jahrelang hat Tschaikowsky qualvoll mit sich gerungen, ehe er alle Zweifel niederkämpfte und seine Entlassung nahm. Dann begann er unter Saremba, später als Schüler des 1862 von Anton Rubinstein gegründeten Konservatoriums theoretische Studien mit dem glühenden Eifer eines in vorgerückterem Alter stehenden Kunstjüngers. Nun konnte er die Stärke seines Charakters bewähren,

denn nicht nur wurde es ihm schwer, sich künstlerisch durchzuringen; auch materielle Opfer mußte er bringen, da die Familie inzwischen verarmt war und Peter für seine Bedürfnisse selber zu sorgen hatte. Er beendete unter Entbehrungen mancherlei Art seine Studien, verließ die Anstalt mit Auszeichnung, nachdem eine Komposition von ihm öffentlich aufgeführt worden, und folgte 1866 dem Rufe Nicolai Rubinstains nach Moskau, um dort an dem neuen Konservatorium eine Lehrerstellung anzunehmen. Bei der feierlichen Eröffnung trat Tschaikowsky auch als Pianist auf; er spielte, nach dem Urteil von Zeitgenossen, gut, gewandt und glänzend, aber ohne wärmere Empfindung. Eine natürliche Scheu hielt ihn von allen Gefühlsoffenbarungen ab, die er auch bei andern nicht liebte. Die ihm eigene Schüchternheit lähmte sein Auftreten in der Öffentlichkeit oder in großer Gesellschaft und machte, verbunden mit unüberwindbarer Nervosität, ihn auch zu einem unsicheren und wenig geschickten Dirigenten seiner eigenen Werke. Immerhin ist auch dieser Zug an ihm sympathisch, weil er in der großen, echten Bescheidenheit wurzelt, die den Künstler und Menschen kennzeichnete.

Bis 1878 zwangen die Verhältnisse Tschaikowsky, zum Teil seine Kräfte in einer für ihn im Grunde recht unerfreulichen Lehrtätigkeit zu verbrauchen. Durch die freundschaftliche selbstlose Teilnahme einer Frau, die





Peter Iljitsch Tschaikowsky  
Nach einer Photographie



ihm zeitlebens unbekannt blieb, wurde es ihm ermöglicht, sich ganz seinem Schaffen zu widmen. In den Genuß einer jährlichen Pension von 6000 Rubel gesetzt, gab Tschaikowsky, der sich nach kurzer Ehe von seiner Gattin getrennt hatte, sein Lehramt auf und verbrachte die nächsten Jahre meist im Auslande. Auch später unternahm er häufige Erholungs- und Kunstreisen, lebte aber immer einen Teil des Jahres in Moskau oder in der Nähe von Klin, einem 90 Kilometer von Moskau entfernten Städtchen, vor dessen Toren er ein gemütliches Heim besaß. Sein Ruhm war seit der Mitte der siebziger Jahre rasch gestiegen, zumal als Hans von Bülow in Deutschland und Amerika auf das B-Moll-Konzert und seinen Schöpfer aufmerksam gemacht hatte. Viel Sympathie fand er bei den Franzosen, deren künstlerischem Wesen sein eigenes vielfach verwandt war. Die Universität Cambridge erkannte ihm im Juli 1893 das Diplom eines Doktors der Musik zu. Nach der Rückkehr aus England wohnte Tschaikowsky in Hamburg der Premiere seiner Oper „Jolanthe“ bei, und noch kurz vor seinem Tode leitete er in voller Frische die erste Aufführung seiner H-Moll-Sinfonie in Petersburg. Am 20. Oktober wurde er eines der ersten Opfer der ausbrechenden Cholera-epidemie und verschied am 25., wie einst seine Mutter, in einem Bade, das die Ärzte als letztes Rettungsmittel verordnet hatten. Die Trauer um den unerwarteten

Heimgang des Meisters war eine tiefe und zeugte davon, daß man in Rußland die Größe des erlittenen Verlustes empfand.

Tschaikowskys Werke sind nicht vollständig erhalten; manches ist verschollen, viele von seinen früheren Arbeiten hat er selbst im Unmut vernichtet. Dennoch ist es erstaunlich, zu welcher Produktivität sich der spät Gereifte in höherem Alter aufgerafft hat. Mit Vorliebe wendete er sich immer wieder der Bühne zu. Aus der Reihe seiner Opern sind „Eugen Onégin“, „Pique Dame“ und „Jolanthe“ auch im Ausland bekannt geworden. Der Schwerpunkt seines Schaffens aber lag auf sinfonischem Gebiete. Hier ist es vor allem die VI. (letzte) „pathetische“ Sinfonie, die ihm die meisten Bewunderer zugeführt hat. Das erwähnte Klavierkonzert und das Violinkonzert sind Zierden ihrer Gattung; unter den Kompositionen für Kammermusik ragt das dem Andenken Nic. Rubinsteins gewidmete A-Moll-Trio ganz besonders hervor. Zu den liebenswürdigen Gaben sind aber auch die zu einer Orchestersuite vereinigte Musik aus dem Ballet „Der Nußknacker“ sowie eine stattliche Reihe geistvoller Lieder und Klavierstücke zu rechnen, mit denen Tschaikowsky nicht weniger als mit den Werken großen Stils seinem Namen ein bleibendes Denkmal errichtet hat.

## Friedrich Smetana

Geboren am 2. März 1824 zu Leitomischl

Gestorben am 12. Mai 1884 zu Prag

**F**RIEDRICH SMETANA ist der Schöpfer dessen, was wir heute unter tschechischer Musik verstehen. Nationalmusik gab es in Böhmen von alters her; es war die Volksmusik, die in Tänzen und Liedern ihren charakteristischen Ausdruck fand und sich durch die früh in Ansehen stehenden böhmischen Spielleute gelegentlich auch über die Grenzen des Landes verbreitete. Auch die geistlichen Kriegslieder der Hussiten waren nicht ohne nationales Gepräge. Es hat schon vor Smetana nicht an Ansätzen gefehlt, diese Elemente der Kunstmusik dienstbar zu machen. Der in Prag so einflußreiche Czernohowsky (vermutlich der Lehrer Glucks), auch Zach und Zelenka hatten im 18. Jahrhundert heimatlische Überlieferungen nicht unbeachtet gelassen. Aber erst Smetana wurde sich ihrer Bedeutung und Entwicklungsfähigkeit bewußt und legte, indem er die bis dahin vereinzelt und ziellosen Bestrebungen zusammen-

faßte, den Grund zu einer nationalen Sonderkunst in höherem Sinne. Die politischen Zeitströmungen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts kamen seinem Beginnen zu Hilfe. Mit der nationalen Wiedergeburt des tschechischen Volkes traten ganz natürlich auch das Nationaldrama und die Nationalmusik der Böhmen in die Erscheinung.

Friedrich Smetana war der Sohn eines Brauers in Leitomischl und wurde dort am 2. März 1824 geboren. Die sprichwörtliche musikalische Begabung seines Volkstammes äußerte sich bei ihm, vom Vater ererbt und geweckt, schon im frühen Kindesalter. Kaum sechsjährig ließ er sich bereits öffentlich auf dem Klavier hören. Über seiner Liebe zur Musik vernachlässigte er die Schulstudien auf dem Gymnasium in Prag, wo er der Mitschüler Eduard Hanslicks war, in einer Weise, die ihn mit seinen Eltern in Konflikt brachte. Ohne sein Abiturium zu machen, setzte er es durch, Musiker von Beruf zu werden. Gründlichen Unterricht genoß er erst bei Proksch, als er 1843, nach kurzem Aufenthalt bei seinem Onkel in Pilsen, nach Prag zurückkehrte. Der Konservatoriumsdirektor Kittl verschaffte ihm darauf eine Musiklehrerstelle beim Grafen Thun, die ihm Muße genug zu seiner weiteren Fortbildung gewährte. Nach vier Jahren stellte er sich auf eigene Füße.

Ziemlich unverstanden lebte Smetana das folgende

Jahrzehnt in seiner böhmischen Heimat. Selbst bitterer Not wäre er nicht entgangen, wenn nicht Liszt, an dessen Großmut bedrängte Künstler nie vergebens appellierten, geholfen hätte. Smetana konnte nun ein kleines Musikinstitut eröffnen und seine Jugendfreundin, die Pianistin Katharina Kolar (†1859), heimführen. Als Klavierspieler erwarb er sich sogar einigen Ruf; aber weder seine ersten Klavierkompositionen noch seine Festsinfonie über die österreichische Kaiserhymne machten tieferen Eindruck. So entschloß er sich, 1856 die einträgliche Dirigentenstellung der „Philharmonischen Gesellschaft“ in Götaborg anzunehmen, für die ihn der befreundete Alexander Dreyschock empfohlen hatte.

Smetana war inzwischen durch seine Besuche bei Liszt in Weimar zu einem überzeugten Anhänger der neudeutschen Richtung geworden. Während seiner Tätigkeit in Götaburg nun machte er sich zu ihrem Vorkämpfer in Schweden. Nicht nur die Programme der „Gesellschaft“ beeinflusste er in diesem Sinne; auch seine eigenen Kompositionen gestalteten sich damals zu sinfonischen Dichtungen („Richard III.“, „Wallensteins Lager“, „Hakon Jarl“) mit ausgesprochen programmatischer Tendenz.

Mittlerweile hatte sich in seiner Heimat auch auf künstlerischem Gebiete die Scheidung zwischen Tschechen und Deutschen vollzogen. 1862 fand in Prag die Eröffnung des tschechischen Theaters statt. Da war für



Smetana der Zeitpunkt der Rückkehr gekommen, und bald stand er an der Spitze der nationalistischen Partei. Um jene Zeit griff er auch zur Feder und schrieb Musikkritiken für die „Národní Listy“. Er betrachtete es als seine Aufgabe, der nationalen Richtung zum Durchbruch zu verhelfen und stellte fortan auch sein eigenes Schaffen in den Dienst dieser Idee. Mit Volkstänzen für Klavier und nationalgefärbten Männerchören fing er an, um als Begründer der böhmischen Nationaloper zu enden. Mit den „Brandenburgern in Böhmen“ schuf er 1863 das erste Beispiel einer solchen; 1866 folgte dem historischen ein komisches Sujet: „Die verkaufte Braut“. In dieser zweiten Oper, die an Popularität alle anderen Werke Smetanas hinter sich gelassen, verbindet sich sehr glücklich volkstümliche Melodik mit kunstvoller Gestaltung und bietet auf Grund eines aus dem böhmischen Volksleben gegriffenen Textbuches ein Stück echter Heimatkunst.

Der durchschlagende Erfolg der „Verkauften Braut“ trug Smetana die erste Kapellmeisterstellung am Nationaltheater ein. Dagegen stieß seine 1868 aufgeführte Oper „Dalibor“, in der er ein nach unseren Begriffen freilich recht zahmes Wagnertum bekundet, auf Widerspruch und spaltete das Publikum in zwei Parteien. Die als Krönungsoper gedachte ernste „Libussa“ (1871) blieb unaufgeführt; aber auch mit dem musikalischen Lustspiel „Die beiden

Witwen“ (1874) wie mit den Opern „Der Kuß“ (1876), „Das Geheimnis“ (1878) und „Die Teufelswand“ (1882) vermochte er unbestrittenen und dauernden Erfolg nicht mehr zu erringen.

Smetana hatte als fortschrittlich gesinnter Künstler seine Gegner, die den „unfähigen Kapellmeister“ um so leichter aus dem Amte treiben und sein Wirken lahmlegen konnten, als ein nervöses Leiden, dem sich seit 1874 vollständige Taubheit gesellte, den von schweren Schlägen heimgesuchten Mann zu quälen begann. Er entsagte der Oper und wendete sich der Instrumentalmusik zu. Hier hat er sein Bedeutendstes in dem sechs sinfonische Dichtungen umfassenden Zyklus „Mein Vaterland“ geschaffen, an dem er von 1874—79 mit ganzer Hingabe seines meisterlichen Könnens und seiner phantasievollen musikalischen Persönlichkeit arbeitete. Das Streichquartett „Aus meinem Leben“ (1876), originell in der Form, ist mehr als irgendein anderes seiner Werke mit seinem subjektiven, leiderfüllten Empfinden verknüpft.

Nur wenig Lichtblicke waren dem Meister noch vergönnt. Sein 50jähriges Künstlerjubiläum wurde 1880 wie eine Nationalfeier begangen; mit seiner „Libussa“ eröffnete man das neue, bald darauf abgebrannte tschechische Theater; die 100. Aufführung der „Verkauften Braut“ brachte ihm reiche Ehrungen, und schließlich sah er seine Werke auch ins Ausland dringen. Aber das körperliche

Leiden machte unaufhaltsame Fortschritte, und mit ihnen nahm seine Schaffenskraft ab. Nach dem Nichterfolg seiner letzten Oper meinte er wehmütig: „Ich soll also nichts mehr schreiben, sie wollen nichts mehr von mir.“ Unerträgliches Sausen und Bohren im Kopfe peinigte ihn beim Komponieren; 1884 verwirrten sich seine Sinne, und am 12. Mai des Jahres starb Smetana in der Irrenanstalt zu Prag.

## Anton Dvořák

Geboren am 8. September 1841 zu Mühlhausen

Gestorben am 1. Mai 1904 zu Prag

**D**VOŘÁK ist nach Smetana die bedeutsamste Erscheinung in der selbständigen böhmischen Musik. Wenn Smetana seinen Landsleuten eine nationale Kunst schenkte, so machte sie Dvořák reich genug, um in der musikalischen Literatur eine Rolle zu spielen. Ein geistiger Führer zu werden, war ihm nicht gegeben; dazu war er zu abhängig von jeweilig herrschenden Richtungen. Aber seine Vollblutnatur, seine musikalische Ursprünglichkeit konnten vorhandene Theorien lebendig machen, ihrem Knochengerüst das blühende Fleisch verleihen. Smetana war der Denker in Tönen, der Mann künstlerischer Prinzipien, Dvořák der naiv schaffende Instinktmusiker. Er blieb es auch auf Gebieten, die, wie das Drama, literarische Anschauungsweise voraussetzen. Deshalb war er nicht berufen, die Bestrebungen seines Vorgängers aufzunehmen, seine Aufgabe zu vollenden. Er erschöpfte sich in der absoluten Kammer- und Orchestermusik, und

selbst die Geschmackswandlung seiner späteren Jahre konnte nur Äußerliches, nicht das Wesen seiner Kunst treffen.

Anton Dvořák ist am 8. September 1841 in Mühlhausen bei Kralup in Böhmen als armer Leute Kind geboren. Das Fleischergewerbe des Vaters gab er bald auf und zog in jungen Jahren mit seiner Geige, ein fahrender Musikant, der in Herbergen und auf Tanzböden spielte, nach Prag. — Kümmerlich schlug er sich als Orchestergeiger und später als Organist an St. Adalbert durchs Leben, machte, von Ehrgeiz getrieben, fleißige Studien an der Orgelschule und zählte bereits 32 Jahre, als eine in einem öffentlichen Konzert aufgeführte Chorkomposition die Aufmerksamkeit auf ihn lenkte. Aber erst als einflußreiche Kreise in Wien ihm ihre Gunst zuwandten, vor allem als Brahms sein mächtiges Ansehen in die Wagschale warf und ihm in Fritz Simrock zugleich einen zahlungsfähigen Verleger verschaffte, nahm Dvořáks Schicksal eine günstige Wendung. Und bald führte es ihn auf den Gipfel des Ruhms. Von der Natur mit Erfindungsgabe und Sinn für farbigen Wohlklang selbst für einen Böhmen verschwenderisch ausgestattet, dem Ausland in seiner im Nationalen wurzelnden Eigenart eine originelle und interessante Erscheinung, schuf Dvořák Werke auf Werke, Duette und Tänze (die ihn zuerst berühmt machten), Klavier- und Kammermusik aller Art,

später auch Ouvertüren, Serenaden und Sinfonien, je ein Violin- und Cellokonzert, ein „Stabat Mater“, ein Requiem, das Oratorium „Die heilige Ludmilla“ und die weltliche Kantate „Die Geisterbraut“. Seine Liebe zum Theater blieb unglücklich, aber darum nicht weniger leidenschaftlich. Dem unbrauchbaren Erstling „König und Köhler“ folgten die Opern „Dickschädel“, „Wanda“, „Der Bauer ein Schelm“, „Dimitry“, „Jacobin“, „Die Teufelskätche“, „Rusalka“ und „Armida“, alle auf tschechische Texte geschrieben. Aber selbst seinen Landsleuten, die nach Smetanas Tode in Dvořák den glänzendsten Repräsentanten ihres musikalischen Volkstums sahen, vermochte er damit nicht mehr als Achtungserfolge abzurufen.

1892 folgte Dvořák einem Rufe als Konservatoriumsdirektor nach New York. Seine (fünfte) E-Moll-Sinfonie „Aus der neuen Welt“ gibt Kunde von den Eindrücken, die hier seine leicht erregbare Phantasie befruchteten. In ihr wie in späteren Kammerwerken hat der Komponist auch die Rhythmen und harmonischen Eigentümlichkeiten der Nigger-Weisen sich nutzbar gemacht. Der merkwürdigste Einfluß der neuen Umgebung aber zeigt sich in der späten Umwandlung seiner Anschauungen hinsichtlich der instrumentalen Tonkunst überhaupt. Er, der Anhänger und Nachahmer von Brahms, bekannte sich zu Liszts Programm und schrieb die sinfonischen Dich-

tungen „Die Mittagshexe“, „Der Wassermann“, „Die Waldtaube“ und „Das Hexenlied“.

Im Jahre 1895 kehrte Dvořák in seine Prager Stellung eines Kompositionslehrers am Konservatorium zurück, die 1901 zu der eines artistischen Direktors erweitert wurde. In- und ausländische Gesellschaften und Akademien hatten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede gemacht, die Universitäten von Prag und Cambridge zum Doktor h. c. Dvořák starb plötzlich, in voller Rüstigkeit, am 1. Mai 1904 auf der Höhe seines Schaffens und seines Ansehens in der musikalischen Welt.



# Inhaltverzeichnis

	Seite
Vorwort . . . . .	5
Zur Einführung . . . . .	7

## Biographische Skizzen:

	Seite		Seite
Ludwig van Beethoven . . . . .	22	Johannes Brahms . . . . .	136
Franz Schubert . . . . .	45	Anton Bruckner . . . . .	148
Carl Maria von Weber . . . . .	53	Karl Löwe . . . . .	155
Franz Lachner . . . . .	58	Robert Franz . . . . .	161
Ludwig Spohr . . . . .	64	Hugo Wolf . . . . .	169
Heinrich Marschner . . . . .	70		
Giacomo Meyerbeer . . . . .	80	Albert Lortzing . . . . .	173
Richard Wagner . . . . .	86	Johann Strauß . . . . .	178
Felix Mendelssohn-Bartholdy . . . . .	95	Luigi Cherubini . . . . .	184
Frédéric François Chopin . . . . .	99	Gasparo Spontini . . . . .	191
Robert Schumann . . . . .	104	Gioachimo Rossini . . . . .	196
Peter Cornelius . . . . .	112	Vincenzo Bellini . . . . .	205
Anton Rubinstein . . . . .	119	Gaëtano Donizetti . . . . .	213
Franz Liszt . . . . .	128	Giuseppe Verdi . . . . .	222

	Seite		Seite
Hector Berlioz . . . . .	228	Niels W. Gade . . . . .	275
Jacques Fromental Halévy . .	231	Edvard Grieg . . . . .	280
Daniel François Esprit Auber	237		
François Adrien Boieldieu . .	243	Michail Glinka . . . . .	287
Charles François Gounod . .	251	Peter Tschaikowsky . . . .	292
Ambroise Thomas . . . . .	259		
Georges Bizet . . . . .	264	Friedrich Smetana . . . . .	299
Jacques Offenbach . . . . .	269	Anton Dvořák . . . . .	305

# Literatur und Kunst

*Eine Auswahl empfehlenswerter  
Bücher aus dem Verlag von*

**Julius Bard**

Berlin W 15



*Vollständige Verlagsverzeichnisse, von den meisten Büchern auch*

*Prospekte, umsonst in jeder Buchhandlung und beim Verlag*



# *Deutsche Heldenlieder*

*in künstlerischer Ausstattung von Rudolf Koch*

*Das Nibelungenlied.* Übertragen von Karl Simrock. In Pappband M 6.—, in Buckram M 7.50.

*Der Nibelunge Nôt* (das Nibelungenlied im Urtext). In Pappband M 6.—, in Buckram M 7.50. Handgebundene Vorzugsausgabe in Schweinsleder M 40.—, in Pergament M 30.—.

*Gudrun, ein deutsches Heldengedicht.* Übertragen von Karl Simrock. In Pappband M 5.—, in Buckram M 6.50. Handgebundene Vorzugsausgabe in Schweinsleder M 40.—, in Pergament M 30.—.

*Walthers von der Vogelweide Gedichte.* Übertragen von Karl Simrock. In Pappband M 3.—, in biegsam Leder M 5.—.

## *Illustrierte Bücher*

*Heinrich von Kleist, Penthesilea.* Mit 30 handkolorierten Bildern von Kurt Tuch. Quartformat. In Pappband mit Pergamentrücken M 15.—, in weichem Leder M 20.—. Handgebundene Vorzugsausgabe in koloriertem Pergament M 30.—.

*E. T. A. Hoffmann, Meister Floh.* Mit 10 Zeichnungen von Ernst Stern. M 7.50, in biegsam Leder M 10.—, Vorzugsausg. auf Bütten in Pergam. M 25.—.

*Laurence Sterne, Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien.* Übertragen von J. J. Bode. Mit 12 farbigen Bildern von Paul Scheurich. In Pappband M 6.50, in Pergament M 10.—, handgebundene Vorzugsausgabe in Kalbleder M 25.—.

## *Neue deutsche Dichter*

*Arnim, C. Gräfin,* Es sang eine Stimme. Alte und neue Lieder. In Leinen M 4.—, in Luxusausgabe M 15.—.

*Blumenthal, Hermann,* Der Weg der Jugend. Roman. M 3.—, in Pappband M 4.—.

*Bodman, Emanuel von,* Donatello. Tragödie. M 3.—, in Leinen M 4.—.

—,,— Der Fremdling von Murten. Tragödie. M 2.—, in Leinen M 3.—.

—,,— Der Wanderer und der Weg. Gesammelte Gedichte. M 5.—, in Leinen M 6.—, Luxusausgabe M 15.—.

—,,— Die heimliche Krone. Tragödie. M 2.50.

*Ganz, Hans,* Tereus. Trauerspiel. M 3.—, in Leinen M 4.—.

*Gneisenau-Bonin, Maria Gräfin,* Aus dem Tal der Sehnsucht. In Pappband M 3.—, Luxusausgabe M 10.—.

*Gneisenau-Bonin, Maria Gräfin*, Requiem. —  
Die letzte Aventure des Herzogs Kindheart Gant.  
In Pappband M 3.—, Luxusausgabe M 10.—.

*Kraus, Christian*, Geschwister. Drei kleine Theaterspiele. M 2.50.

*Lublinski, Samuel*, Gunther und Brunhild. Tragödie. M 3.—.

*Moser, Hans Joachim*, Frühlingsenzian. Ein Lied aus der Zeit des Minnesangs. M 4.50, geb. M 6.—.

*Unger, Ilka Maria*, Feierabend. Gedichte. In Pappband M 3.—, in biegsam Leder M 5.—.

*Weiß, Emil Rudolf*, Der Wanderer. Gedichte. In Pappband M 4.—, in Luxusausgabe M 10.—.

## *Mustergültige Übertragungen*

*Ovids Liebeskunst*. Übertragen von A. von Gleichen-Rußwurm. In Pappband M 3.—, in biegsam Leder M 4.50. Vorzugsausgabe auf Büttchen in Pergament M 10.—.

*Dante Alighieri, Das neue Leben*. Übertragen von Otto Hauser. In Pappband M 2.—, in biegsam Leder M 3.50.

*Das Buch Hiob*. Übertragen von Otto Hauser. In Pappband M 3.—, in biegsam Leder M 4.50. Handgebundene Vorzugsausgabe in Pergament M 15.—.



*Jens Peter Jacobsen, Gedichte.* Deutsch von Etta Federn. Geleitwort von Gabriele Reuter. In Pappband M 3.50, in Leder M 5.—, Luxusausg. M 10.—.

## *Kunst in Vergangenheit und Gegenwart*

*Leonardo da Vinci*, der Wendepunkt der Renaissance. Von Woldemar von Seidlitz. 2 Bände. Mit 151 Abbildungen und 63 Tafeln. M 30.—, in Leinen M 35.—, in Halbmaroquin (Handarbeit) M 40.—.

*Giorgione.* Von Ludwig Justi. 2 Bände. Mit 64 Tafeln. M 20.—, in Leinenband M 25.—, in Halbmaroquinband (Handarbeit) M 40.—.

*Der Hof von Ferrara.* Von Casimir von Chledowski. Mit 36 Tafeln. M 15.—, in Ganzleinenband M 18.—, in Halbmaroquinband (Handarbeit) M 30.—.

*Hans Holbein der Jüngere*, Zeichnungen in Auswahl. Herausgegeben von Paul Ganz. 52 Blatt auf 49 Tafeln mit einführenden Erläuterungen. Quartformat. In Leinenb. M 15.—, handgebundene Vorzugsausg. in Maroquin oder in Pergament M 35.—.

*Handzeichnungen altholländischer Genre-maler.* Auswahl von Wilh. Bode, Text von Wilh. R. Valentiner. 50 Tafeln. Quartformat. In Leinen M 15.—, Vorzugsausg. auf Bütteln in Leder M 35.—.

*Das französische Sittenbild des 18. Jahrhunderts* im Kupferstich. Von Prof. Cornelius Gurlitt. Mit 100 Tafeln in Handpressen-Kupferdruck. Buchausstattung von André Lambert. In Moiréband M 120.—, Vorzugsausgabe auf Bütten in Maroquin M 160.—, in Pergament M 150.—.

*Handzeichnungen von Antoine Watteau.* Herausgegeben von Prof. Cornelius Gurlitt. 55 Tafeln in Faksimilereproduktion. Groß-Folio (46,5×33,5 cm). 200 numerierte Exemplare in Ganzleinen M 160.—, in Ganzpergament (Handarbeit) M 200.—.

*Zeichnungen aus dem Besitz der Königlichen Nationalgalerie zu Berlin.* Herausgegeben von Ludwig Justi. Amtliche Publikation der Nationalgalerie. 10 Lieferungen mit 100 Tafeln in Faksimile-Lichtdruck und beschreibendem Katalog. 46×35 cm. Je M 30.—. (Im Erscheinen.)

*Alfred Rethel.* Erinnerungsbüchlein an seine Brautzeit. 16 Blatt in Lichtdruck. Sedezformat (11×17 cm). In Pergament mit einer Umschlagszeichnung Rethels. M 4.—.

*Friedrich Karl Hausmann,* ein deutsches Künstler-schicksal. Von Emil Schaeffer. Mit 30 Abbildungen. M 5.—, kartoniert M 6.—.

*Karl Scheffler,* Die Frau und die Kunst. Eine Studie. M 3.50, in Ganzleinen M 5.—.

*Max Liebermann*, Holländisches Tagebuch. Mit Text von Oscar Bie. 83 Zeichnungen und eine Originallithographie von Max Liebermann. Quer-4°. 500 numerierte Exemplare. Als Skizzenbuch gebunden M 30.—, Vorzugsausgabe auf Kaiserlich Japan in Pergament (Handarbeit) M 80.—, dieselbe vom Künstler signiert M 100.—.

*Das malerische Berlin*. Bilder und Blicke, herausgegeben vom Märkischen Museum. Amtliche Veröffentlichung. Bisher zwei Folgen zu je 12 Blatt in Gravüre. In Groß-Quart (36×29 cm). In steifem Umschlag je M 3.—.

## *Die Kunst Ostasiens*

*Alte ostasiatische Kunst* (Japan-China). Im Anschluß an die Ausstellung in der Berliner Akademie der Berliner Künste, bearbeitet von Otto Kümmel. 2—3 Bände mit ca. 150 Tafeln und zahlreichen Textabbildungen. Gebunden ca. M 300.—, Vorzugsausgabe auf Bütten in Pergament ca. M 500.—. Dieselbe auf Japan in Maroquin ca. M 1000.—.

*Kunst und Kunstgewerbe in Siam*. Erste Abteilung: Lackarbeiten in Schwarz und Gold. Herausgegeben im Auftrage der Königlich Siamesischen Regierung von Karl Döring. 50 Tafeln mit begleitendem Text. Format 33×40 cm. In Leinenmappe. Subskriptions-Preis M 75.—.













